



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

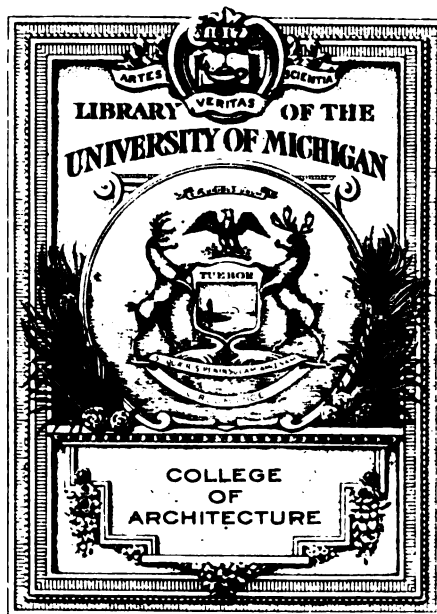
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

C 572,712



Arch. Lio.

N

7326

. W82

1

1

SCHRIFTENSERIE
GEIST, KUNST
UND LEBEN ASIENS

HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT DEM INSTITUT
FÜR INDISCHE FORSCHUNG HAGEN I.W.

VON
KARL WITH

BAND I
JAVA

1 9 2 0

FOLKWANG VERLAG G.M.B.H. / HAGEN I.W.

J A V A

BRAHMANISCHE, BUDDHISTISCHE UND
EIGENLEBIGE ARCHITEKTUR
UND PLASTIK AUF
JAVA

VON
KARL WITH

165 ABBILDUNGEN
UND 13 GRUNDRISSE

1 9 2 0

FOLKWANG VERLAG G.M.B.H. / HAGEN I. W.



COPYRIGHT 1920 BY FOLKWANG-VERLAG, HAGEN I.W.
GEDRUCKT BEI POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

MEINER SCHWESTER CLARA

*

*

*

379458

VORWORT

DIE Zeit des Hasses und der Fremdheit muß überwunden werden. Die Menschheit der Erde darf nicht länger ein wild zersplittertes Chaos sein. Unser Weltgefühl und unser Lebensbewußtsein muß das Ganze der Erde und ihrer Menschheit in sich einschließen. Es gilt, eine neue Kraft der Liebe zu entfalten, dem alten, einseitig eingeeengten Menschen einen neuen gegenüberzustellen, der in sich das Bewußtsein der Einheit alles menschlichen Ergehens trägt und aus diesem Bewußtsein heraus handelt. Nur einen Weg gibt es in eine freiere und größere Zukunft hinein: den Weg des Erkennens und des Verstehens des Anderen, sei es eines einzelnen Menschens oder einer Nation, eines Volkes oder einer Rasse. Das bedeutet nicht, sich wegwerfen oder sich aufgeben, sondern ein sich Selbst-erweitern, Aufrichten und sich zu einem ganzen Menschen machen, denn das aufrichtige Verstehen schließt eine richtige Wertung ein, ist die Abschätzung des Gemeinsamen und des Fremdartigen in ihrem gesetzmäßig-natürlichen Sosein. Die fremden Werte aber heißt es freudig zu bejahen und zu einer Quelle persönlicher Bereicherung auszubauen.

Diesem Zwecke soll die Schriftenserie, deren erster Band die vorliegende Arbeit darstellt, dienen, sie hat zur besonderen Aufgabe, den ostasiatischen und den südasiatischen Menschen in ihren vollwertigen Eigenarten uns näher zu rücken, das Verständnis ihrer Lebensarten, ihrer Lebensformen und ihres Lebenswillens vorzubereiten, und zwar im Anschluß an jene Elemente, in denen ihre Kräfte jeweils den höchsten, reinsten, lebendigsten oder monumentalsten Ausdruck gefunden haben. So werden in dieser Schriftenserie über „Geist, Kunst und Leben Asiens“ sowohl die Gedanken der Philosophie, die religiösen Erschauungen, wie die Werke der Kunst und der Dichtung, die Art des persönlichen Lebens und die Gestaltungen der Landschaften, alles das, was eine lebensgemäße Einheit bildet, einheitlich zur Darstellung gelangen. Die Grundlage dieser Arbeiten ist die der wissenschaftlichen Sachlichkeit, aber diese Wissenschaft wird durchdrungen sein vom Erlebnis, und genährt und geleitet werden von den lebendigen Strömen der Gegenwart.

In der vorliegenden Studie, die aus dem Gesamtgebiete der indischen Kunst einen lokalen Ausschnitt bietet, ist versucht, dem riesenhaften Koloß der indischen Kunst von einer peripherischen Stelle aus näher zu kommen, die großen Hauptprobleme innerhalb eines begrenzten, doch abgeschlossenen Teiles zu erfassen. Die Arbeit fußt dabei auf den sachlichen Vorarbeiten, die — besonders von holländischer Seite — bisher über dies Thema vorliegen. Ich bin mir des schuldigen Dankes wohl bewußt, der diesen Forschern gebührt. Vor allem verpflichtet mich die Erlaubnis zur Benutzung des herrlichen Photographienmaterials des Oudheidkundigen Dienst und der Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen, wie die Erlaubnis zum Studium der Sammlungen des Rijks Ethnographisch Museum in Leiden, Rapenburg zu aufrichtigem Danke. Für persönliche Hilfe und Unterstützung habe ich vor allem Herrn Dr. H. H. Juynboll, Direktor des Ethnographischen Reichsmuseums in Leiden, Herrn Prof. Dr. J. Ph. Vogel in Leiden, Herrn G. F. Rouffaer im Haag, Herrn Prof. Dr. Vogelsang in Utrecht, Herrn Major P. van Erp, Herrn Architekt E. Cuypers in Amsterdam, Herrn Roorda, Conservator des Ethnographischen Reichsmuseums in Leiden, Herrn Dr. Krom im Haag, Herrn Ed. Schmeltz, Assistent am Museum in Leiden, Herrn Müller, Sekretär der Bat. Genootschap im Haag, Herrn De Komter, Amsterdam, Herrn Dr. Osthaus, Leiter des Volkwangmuseums in Hagen, meinem Lehrer, Herrn Prof. E. Hanslik, Leiter des Instituts für

VORWORT

Kulturforschung in Wien und Frau Ruperti, Berlin zu danken. Der Verlag Bohn in Haarlem hat in liebenswürdiger Weise die Reproduktionserlaubnis zu Abbildung 66 erteilt, während ich die Klischees zu Abbildung 114, 115 und 160 der Redaktion von *Nederlandsch Indië, Oud en Nieuw*, Amsterdam, und zu Abbildung 51 der Redaktion der *Ostasiatischen Zeitschrift*, Verlag Oesterheld, Berlin verdanke, wofür auch an dieser Stelle mein Dank ausgesprochen sei. Nicht verfehlen möchte ich auch, der Stadt Leiden in Holland meinen Dank für die gewährte Gastfreundschaft zu entbieten.

An sachlichen Vorbemerkungen habe ich noch anzufügen, daß die Schreibart der Fremdnamen, soweit es sich um javanische Personen, Begriffe und Lokalbezeichnungen handelt, der holländischen folgt, soweit es sich um allgemein indische Bezeichnungen handelt, der üblichen deutschen Umschreibung. Der Verfasser war dabei nicht in der Lage (denn er ist kein Sprachforscher, sondern nur Kunsthistoriker), das Problem einer einwandfreien und einheitlichen Transkription zu lösen, zumal sowohl die holländische Archäologie als auch die deutsche Philologie einer einheitlichen Schreibung entbehrt. Eine weitere Schwierigkeit der Darstellung ergab sich aus dem Bestreben, die Erörterung der formalen Probleme nicht dauernd durch Sachangaben, die mehr oder weniger für das Verständnis eines Baues oder eines Bildes nötig sind, zu unterbrechen, so wurden nach Möglichkeit alle Sachangaben in einem besonderen Textanhang zusammengefaßt. Wenn hier große Lücken und Ungenauigkeiten in die Augen fallen, so liegt das an der sehr verwickelten Materie, liegt daran, daß die archäologischen Vorarbeiten noch bei weitem nicht abgeschlossen sind, die offiziellen Bearbeitungen und Inventarisierungen leider nicht nach einem einheitlichen Prinzip angelegt sind, teils veraltet sind, teils genauer Bezeichnungen entbehren, und vor allem noch zu wenig Bildbelege und Bildverweise enthalten, so daß große Fehlerquellen entstehen. Ich habe aber, um das einführende Studium zu erleichtern, soweit es im Bereich der Möglichkeit lag, jeweils die betreffende Literatur oder die Inventarnummern sowohl der alten Inventarisierung von Verbeek als auch der neuen angegeben. Die Bildbeschreibungen sollen die Abbildungen nach der gegenständlichen und sachlichen Seite hin ergänzen. Die in Klammern hinter die Abbildungsnummern gesetzten Bezeichnungen geben die Quellen, der die Abbildungen jeweilig entstammen, an. Für die auch sonst im Text gebrauchten Abkürzungen siehe das Literaturverzeichnis am Schluß. Soweit Angaben über Material fehlen, handelt es sich um vulkanischen Stein, der das Hauptmaterial auf Java bildet. Schmerzlich war mir auch, in vielen Fällen keine genauen Größenangaben machen zu können, wo solche fehlen, läßt sich im allgemeinen als Durchschnittsmaß eine mäßige Lebensgröße annehmen, heruntergehend bis auf etwa 1 m Höhe, überlebensgroß dagegen sind die auf Tafel 40, 41, 65, 88, 90, 130, 143 abgebildeten Werke. Auf die Behandlung der Bronzen bin ich nicht näher eingegangen, habe mich aber bemüht, diese Kleinplastiken so in die Bildfolge einzureihen, daß die stilistische Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen leicht ersichtlich wird, ohne dabei dieser Einordnung einen objektiven Wert beimessen zu wollen.

Da die Arbeit selbst zum großen Teil noch der Vorkriegszeit angehört und es uns zurzeit verwehrt ist, nach Asien zurückzukehren, so mußte die Kontrolle der Fachangaben im Anhang größtenteils nach Excerpten ausgeführt werden, für jeden Hinweis auf eine Ungenauigkeit oder einen Irrtum, sowie vor allem für Ergänzungen werde ich der Kritik meinen Dank nicht schuldig bleiben.

BERLIN, Juni 1919

DR. KARL WITH

I.
DIE PHILOSOPHISCHEN
UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

*

*

*

„Die früheren Völker, wo der Mensch mehr war und weniger wurde, hatten einen kindlicheren, bescheidenen Sinn für alle Gaben des Unendlichen, wie für Stärke, Schönheit, Glück, und sogar alles Unwillkürliche war ihnen heilig und Weissagung und Eingebung, daher ihre Traumdeutung der Reden der Kinder, der Wahnsinnigen, der Trunkenen und der Träumer.“

Jean Paul.

1. KULTURGEOGRAPHISCHE VORBEMERKUNGEN

DIE Werke des altindischen Geistes sind so sehr Ausdruck eines in sich immer gleich gerichteten und einheitlichen Lebensbewußtseins, daß die Unterschiede von Zeiten und Disziplinen gegenüber der monumentalen Eindringlichkeit dieser inneren Einheit fast in den Hintergrund treten. Die Gedanken der Vedas, Upanishads, der Brahmanas und Puranas wie der buddhistischen Werke gruppieren sich letzten Endes alle um einen Mittelpunkt. Ein Relief von Sântschi in Nordindien aus vorchristlicher Zeit und ein Relief vom Prambanan in Java aus dem 9. nachchristlichen Jahrhundert sind einander ihrer Verwandtschaft nach näher als in ihren Abwandlungen verschieden. Und das Seltsamste mag sein, daß irgendeine Stelle aus den Upanishads uns überwältigen kann durch die innere Übereinkunft mit einem Tempelbau wie dem Boro Budur. Nirgends ist die Konstituante der geistigen Entwicklung unterbrochen und nirgends eine fundamentale Caesur aufzudecken. Selbst die Werke aus der Zeit der Vorherrschaft des Islam sind, soweit sie vom indischen Leben getragen wurden, nicht von dieser inneren Linie abgewichen. Diese Wesensverwandtschaft und Gleichheit ist mehr als Tradition und Überlieferung, mehr als die Bedingtheit sich gleichbleibender Umstände. Die kastenmäßige und rassenstrenge Gesellschaftsordnung hat zweifellos diesen Prozeß aufs tiefste gefördert, indem sie die Vererbung der geistigen Werte von rein äußerlichen Hemmungen befreite und die Werte selbst dadurch sich rein erhalten ließ. Und andererseits hat die Natur des südasiatischen Menschheitsraumes wohl die Abgrenzung und Richtung des geistigen Lebensablaufes eben dieser Menschheit mitbestimmt, aber die Gründe für die einzigartige Strenge der inneren Gleichheit müssen wir — zumal doch auch zwischen den verschiedenen Arten geistiger Äußerungen diese wechselweise Einheit wiederkehrt, und zwar so sehr, daß selbst die Kastenordnung als solche nichts weiter als der Ausdruck dieser geistigen Grundelemente ist — im Bau des indischen Geistes und in der Struktur der indischen Seele suchen, in der Eigengesetzlichkeit der indischen Denkart, der Vorbestimmung und elementaren Veranlagung für bestimmte geistige Komplexe, mit einem Wort, in dem, was wir vorerst als Weltgefühl ganz allgemein bezeichnen wollen. Der vom Willen unabhängige, alles von vornherein bestimmende Bau des indischen Geistes und die einzigartige Struktur der ihn umschließenden Natur bilden die ewig gleichen Elemente der Lebensentwicklung Indiens.

Dieser Einheit des geistigen Geschehens steht eine ebenso erschütternde Vielheit gegenüber, eine Erscheinung, die als eine der typisch-indischen gelten kann. Diese Vielheit ist einmal bedingt durch

die immanente Schöpferkraft, die aller geistigen Tätigkeit zugrunde liegt, die sowohl als Fülle und Reifen wie als abstrahierende Phantasie und Zergliederung auftreten kann. Und als ein Wesen des indischen Geistes müssen wir die mächtige Vielheit seiner unromantischen Phantasie, das nie sich erschöpfende tropische Übermaß von Verknüpfung ansehen, immer aber bleibt diese rastlose Geistesfülle in einem seltsamen Schwerpunkt verankert, alle ihre Werke sind nur Abwandlungen, nur Wege, Stationen, Formen, bei denen es sich immer um dieselbe Erfüllung handelt. Sie kann zu höherer Klarheit und Reinheit führen, doch auch zu Überfüllung und Komplizierung, doch selbst dort, wo wir die absteigende Tendenz der Entwicklung feststellen müssen, bleibt das schöpferische Maß, die Eindringlichkeit und Hingegebenheit immer noch erschütternd. Der weitere Grund der Umgestaltung und der Vielfältigkeit der geistigen Erscheinungen liegt in der kulturgeographischen Entwicklung und in den besonderen natürlichen Gegebenheiten der indischen Welt begründet. Mit der Ausbreitung des indischen Lebens nach Süden hin, der kolonisatorischen Besiedelung fremdartiger, rassefremder Gebietsteile wird unter gleichzeitiger allmählicher Abnahme der urindischen Potenz eine Situation geschaffen, die das indische Lebenselement mehr oder weniger stark in ein anders geartetes überführt, treten Vermischungen ein, die oft im Verlaufe solcher Prozesse zur Aufstellung neuer Werte führen. Wo also innerhalb der Zone der indischen Entwicklung Abwandlungen und Schwankungen auftreten, dürfen wir sicher sein, daß nur — sagen wir — lokale Bedingungen schuld sind, nicht aber umwertende auflösende Zweifel des eigentlich indischen tragenden Kulturelementes. Soweit aber der altindische Geist als solcher auch in den vom Mutterlande abgesprengten oder entlegenen Gebieten am Werke ist, sind auch immer jene Elemente, die sein besonderes Wesen ausmachen, die beherrschenden, und zwar in jenem glücklichen Maß, das den Willen und die Unverbrauchtheit der neu besiedelten Volksteile in sich aufzunehmen oder schöpferisch zu wecken und zu begeistern fähig war. Und diese Befähigung hat zu einem einzigartigen Reichtum der Entwicklung indischen Geisteswesens geführt, denn Indien müssen wir als das Herz und das geistwirkende Prinzip von Südasien ansehen. Südasien mit den beiden Kolossen von Vorderindien und Hinterindien und den südlich vorgelagerten Inseln bietet morphologisch und geographisch dasselbe Bild reicher, vielgestaltiger Gliederung bei gleichartig wiederkehrenden Grundzügen wie das der geistigen Besiedelung, das bei innerer Geschlossenheit einen unermesslichen Wandlungsreichtum umschließt. Und ein Glied dieses indischen Riesen bildet die Insel Java, die zu einem Paradiese des indischen Geistes geworden ist, und deren starke Eigenheit zugleich eine ergreifende Umwandlung der altindischen Geistesgesetze und ihrer Formsprache zeitigte.

Die Insel Java hängt gleich einem kostbaren Schmuckstück an der Kette, die von den breiten Schultern Hinterindiens und Vorderindiens herabfällt. Kulturgeographisch liegen die Verhältnisse für Java nicht unähnlich wie für die Insel Japan: in beiden Fällen handelt es sich um die am weitesten vorgeschobenen Teile einer vom Festland her ausgehenden geschichtlichen Besiedelung, wobei die insulare Geschlossenheit einen besonderen Dichtigkeitsgrad solcher geistigen Besiedelung zur Folge hatte. Im Anfang gleichen auf beiden Inseln die Verhältnisse naturgemäß denen des Mutterlandes aufs Innigste, in der Tendenz der Abwandlung und der eigentlichen Inbesitznahme der fremden Elemente aber lassen sich grundlegende Unterschiede feststellen: in Japan bildete sich allmählich ein selbständiges, stark historisches Leben aus, dessen Festigkeit sich als viel stärker erwiesen hat als z. B. die des westeuropäischen Lebens, anders in Java, wo das historische Dasein — als solches oft schwankend und wechselvoll beeinflusst durch seine geographische Lage, die Einflüsse von drei verschiedenen Zentren her, von Vorderindien, Hinterindien und China zuließ, — nur in kurzen Zeiträumen sich auslebt, um dann jeweils plötzlich abzubrechen und von den heimischen Urelementen aufgesogen zu werden.

KULTURGEOGRAPHISCHE VORBEMERKUNGEN

Diese Tatsachen sind nicht Zufälligkeiten, sondern gesetzmäßige Erscheinungen, die Unterschiede zwischen Japan und Java — als Vergleichsmomente des ost- und südasiatischen Kulturablaufes — beruhen darauf, daß der ostasiatische Entwicklungsstrom von Westen nach Osten verläuft in den sicheren Geleisen subtropischen Lebens, der südasiatische aber von Norden nach Süden, immer tiefer in die flackernde, unheimliche Vitalität der Tropen hinein. Java ist eine Kulturinsel, gleich einem Pfeil, abgeschossen vom Himalaja aus bis in die — allem geschlossenen Aufbau geschichtlichen Lebens widerstrebende — Äquatorzone hinein. Kein Land auf der Erde aus der Nachbarschaft des Äquators hat eine so geschlossene Kulturform wie Java erreicht, die hier allerdings begünstigt wurde durch die besonderen insularen Lebensverhältnisse.

Aus den Tatsachen der tropischen Umgebung und der — geographisch wie kulturgeschichtlich — insularen Lage ergeben sich Verhältnisse, die auf das Geschick dieser Kultur letztlich bestimmende Einflüsse besaßen. Jenen Gegensätzen des tropischen Lebens in seinem jähen Wechsel von rauschhafter Fülle und vernichtendem Untergang, von blühender Friedfertigkeit und plötzlich alles erschütternden Katastrophen wie Erdbeben, Vulkanausbrüchen und Regenstürzen, den Gewalten, die jeden einzelnen Menschen erbarmungslos zwischen Überfluß und Not schwanken lassen, ist ja in noch viel größerem Maße der Gesellschaftskörper, der über die primitive Anpassung an den Boden hinausgeht, unterworfen: die leichte Hütte übersteht das Erdbeben leichter als der gewaltige starre Steinbau. Und wenn dies Leben noch dazu genährt werden muß von weitentlegenen Zentren her, dann muß im Augenblick, wo der Strom versiegt, wo die Nabelschnur mit dem Mutterlande abgeschnitten wird, eine bodenlose Erschütterung diesen Kindkörper erfassen. Diese Andeutungen waren nötig, um das Schicksal der indischen Kultur auf Java begreifen zu können — mit seiner kaum faßbarvollendeten schöpferischen Reife in Mitteljava von der Mitte des 8. Jahrhunderts an — und nach kaum 300 Jahren ein Untergang wie von heute auf morgen. Wir sprechen im Beginn von den indischen Einwanderern und am Ende von Vulkanen, Erdbeben, Naturgewalten: es ist nichts anderes, als daß diese Zeitspanne eine Wiedergeburt der reifen indischen Kultur auf einer Insel südlich des Äquators bedeutet, deren Leben aber — wie das der fruchtbaren Mütter im Orient — früh endet, doch darf dies nicht, wie wir noch sehen werden, heißen, daß diese Kultur von Innen her verwelkte, sondern es bedeutet, daß diese Kultur überwunden wurde von ihrem tropischen Schicksal. Und dann, nach kurzen, unausgesprochenen Zeiten blüht diese Kultur an anderer Stelle, im Osten Javas, etwa vom 11. Jahrhundert an, noch einmal auf: diesmal tiefer mit der malaiischen Seele der Insel verwoben, von anderen Küsten und Ländern gespeist, im 13. Jahrhundert von einem neuen Impuls südindischen Lebens erfüllt — wieder einige Jahrhunderte voll phantastischem Reichtum —, bis plötzlich am Ende des 15. Jahrhunderts der Bau zusammenstürzt, und diesmal berichtet die Geschichte von der Überwältigung durch den Islam. Das Leben auf Java kehrt wieder in die ihm durch Natur und Rasse vorgeschriebenen Bahnen zurück, nimmt wieder an Stelle der großen höfischen Zentren die patriarchalisch-kommunistische Form der Dorfgemeinschaften an, wirkt sich in dem engen Kreis häuslichen Lebens und dörflicher Verpflichtungen aus. Die schöpferische Lust erlebt im Handwerk der täglichen Dinge ihre nahe Erfüllung, die Unendlichkeitslust lebt sich in der Freude an Tempelfeiern, an Prozessionen und Tänzen aus, der Bau der großen Götterwelt, das feste Gefüge der metaphysischen Gedanken versinkt und die nahen Geister von Bäumen, Dorf, Berg und Regen erfüllen wieder die Seele dieses Volkes, bis die europäischen Einwanderer ihr übriges tun, die innere Leidenschaftlichkeit solchen Glaubens und Lebens abzuschwächen. In diesem, dem altindischen Leben gegenüber so verschiedenem Lebensaufbau, müssen wir — neben der indischen Kastenordnung — die zweite Form der in den Tropen möglichen Lebensordnungen erkennen, also entweder ganz

einfache Anpassung an den Boden in kleinen Ausmaßen oder ganz strenge, fanatisch-reine Schichtung des Gesamtvolkes unter Aussonderung einer besonderen, den Furchtbarkeiten des Lebens enthobenen Kaste, deren einziges Lebensamt darin bestand, die Gedanken über Götter und Welt zu hüten und zu vererben, während andere Kasten das Mark der Volkskraft stark zu erhalten und den Bau ständig zu erneuern hatten, indessen gleichzeitig Ungezählte der Unerbittlichkeit des Lebens preisgegeben blieben. Die Untergänge der indischen Kultur sind also nicht nur als Folgen der tropischen Natur sondern auch als Folgen der Rasse- und der Volksbildungen aufzufassen. Da der Erneuerung der indischen Elemente keine Volksmasse — wie dies auf dem Festland der Fall war — zur Verfügung stand, konnte die indische Kultur auf Java elementare Erschütterungen nicht überstehen und mußte untergehen.

Wir können also sagen, daß es die altindischen Formen des Lebens waren, die eine Zeitlang auf Java herrschten, die aber, weil sie im letzten Grunde diesem Lande ungemäß, weil sie vom Mutterboden abgesprengt waren, und weil der malaiischen Rasse eine starke eigene Potenz der Lebensauffassung eigen ist, nicht endgültig zusammenwachsen konnten, und so — gemäß den Wechseln der tropischen Natur — nach kurzen Blütezeiten zerbrechen mußten. Nicht aber das ist das Ausschlaggebende allein, daß die indischen Kolonisten nach Java herüber kamen, sondern daß sie die in viele Kleinheiten zersprengte javanische Volksmasse gemäß dem indischen gesellschaftlichen, religiösen und geistigen Systeme zu größeren Einheiten zusammenfaßten und sie zu einer gemeinsamen Idee hinrissen, wobei ihnen das javanische Volk mit reinster Willfährigkeit gehorchte. Die Denkmäler, die dieses Kulturereignis hinterlassen hat, grenzen in ihrer Vollendung an die Erfüllung geheimnisvollster Wünsche. Indien hat aus diesem Lande Quellen reiner Kräfte geschlagen, es hat die vielen vereinzelter Kräfte zu einem geschlossenen Bau gesammelt, hat die schlummernde Grazie und Größe dieser zauberhaften Insel im Werk zu steigern vermocht. Dies Volk und diese Landschaft haben ihr bestes Teil den indischen Fremdlingen gewährt, sie haben die Strenge indischer Lebensordnung gemildert und sie vor Verhärtung bewahrt. Wer die innere schöpferische Anteilnahme des javanischen Geistes an den Werken dieser von Indien getragenen Kunst übersieht, wird dem Besten und Innerlichsten dieser Kunst nicht gerecht. Selbst dort, wo noch nicht — wie im späteren Ostjava — die beiden Elemente klar als eigene Bestandteile sich gegenüberstehen, und wo das indische Element auf den ersten Blick das beherrschende und eindruckbestimmende zu sein scheint, wird man bald den innewohnenden Geist Javas spüren, wird man fühlen, daß die Götter Indiens mit Freuden von den Schätzen dieser Insel genommen haben, ja gerade dieses javanische Element ist es, das den Grad der Vollendung und Schönheit dieser Werke ausmacht, und das sie merklich vom Geiste — nicht von der Qualität — der altindischen, jedenfalls aber der gleichzeitig indischen Werke unterscheidet. Diese wundersame Vereinigung von indisch-übersinnlicher Vehemenz mit malaiischer Innigkeit, von unromantischer Klarheit mit unberührter Phantastik, des indischen Stolzes mit malaiischer Glückhaftigkeit, der indischen Konzentration mit der Weichheit malaiischen Lächelns, der visionären Zauberkraft Indiens mit der harmonischen Lebensfülle Javas — diese Vermischung hat aus Java einen Märchenwald von Göttern und Tempeln gemacht. Indojavanisch bezeichnen wir diese Kunst in ihrer Verschmelzung zweier Rassen, die einander so glücklich ergänzten, und die ein Spiel der Natur zu einem erschütternden Werk vereinigte. Die Geschichte berichtet vom Westmonsum, der die Indienfahrer nach Java trieb, spricht von Übervölkerung indischer Gebietsteile — aber alles das ist kein Spiel, keine zufällige Verknüpfung, vielleicht nur Werkzeug einer unaufhaltsamen Notwendigkeit, aus der das Gesetz der Ausbreitung des südasiatischen Menscheitsraumes und der indischen Schöpferlust erwuchs. In ihren letzten Gründen wird auch die

DIE PHILOSOPHISCHEN GRUNDLAGEN

einzigartige Fülle, Reife und Durchbildung der indojavanischen Kunst immer ein Rätsel bleiben. Von Anfang an stehen wir einer so in sich geschlossenen schöpferischen Freudigkeit, einer solchen Inbrunst und Gläubigkeit der religiösen und künstlerischen Tatkraft gegenüber, daß wir die Gründe dafür im tiefsten menschlichen Ergehen suchen müssen, daß wir einfach kapitulieren müssen vor der monumentalen unbeschwerten Harmonie dieses Lebens, den gewaltigen Ausmaßen der geistigen Verkörperungen und der Reinheit der Lebensideale, vor dem elementaren Ausbruch des Lebensgefühls in eine aus tiefster Religiosität kristallisierte Kunst.

Es ist nicht romantisch, wenn man immer wieder die Quellen solcher Kräfte in der einfachen Glückhaftigkeit und Unverbrauchtheit dieser Orplidinsel sieht und den Grund der Vollendung, die dem Werk und der Leistung beschieden war, in dem Bündnis dieser beiden Rassen erkennt, des vital schönen Volkes Javas und der geistig-großen Rasse des alten Indiens. Und das Geschick unserer heutigen Welt, das uns offenbar macht, daß alles, was nicht Wesen, Wachstum und Notwendigkeit ist, daß alles, was nur Macht, Wille, Zwecksetzung und Konstruktion ist, zu Unrecht besteht und von Innen her leer, krampfhaft und taub ist — dies Geschick gibt uns das Recht, in solchem Wirken wie dem des indo-javanischen Lebens und Geistes eine Macht anzuerkennen, die nicht in einer Gleichung ausgedrückt werden kann, nicht mechanisch und vernunftgemäß zu erklären ist, sondern für uns ein unaßliches Geschehnis schicksalhafter Erfüllung eines historischen Gesetzes und eines leidenschaftlichen Gehorsams der Menschen an Idee und Bestimmung bleiben muß. So dürfen wir auch im folgenden nicht achtlos versäumen, in dem, was an Lebenswerten in dieser Kunst uns entgegenleuchtet, eine Gegenwartshoffnung zu finden, eine Mahnung zu sehen, und es als eine Bestätigung eigener idealistischer Hingabe an ein reineres Menschentum zu beherzigen. Für uns birgt Asien ein dreifaches Erlebnis: das soziale, das künstlerische und das philosophische.

*

*

*

2. DIE PHILOSOPHISCHEN GRUNDLAGEN

Dasjenige, was wir an Gleichheit in allen geistigen Schöpfungen Indiens wiedererkennen, was wir als Substanz der indischen Seele erfassen, ist — bevor wir noch von Komplexen gewisser Bewußtseinsinhalte sprechen dürfen — eine besondere Eigengesetzlichkeit der indischen Denkart und Weltauffassung und eine besondere Begabung für metaphysische Probleme und Systembildung. Jede Lebenserscheinung, jeder Gedanke, jede Tat, jedes Werk — alles, was das Leben des Einzelnen und die Ordnung des Ganzen ausmacht — ist metaphysisch orientiert. Die Religion ist Philosophie und die Philosophie ist Religion, aber auch jedes Leben ist lebende Philosophie. Wir müssen von diesem Begriff alles das, was die Scholastik und Wissenschaft Westeuropas aus ihm gemacht hat, wegdenken, nicht die Vereinzelung intellektueller Arbeit, sondern die Einstellung des ganzen Lebens auf eine philosophische Überzeugung oder religiöse Gläubigkeit. Dies ist ein Moment, das nicht für Indien allein, sondern überhaupt für Asien gilt: jeder Bauer ist dort ein Philosoph, ein indischer Kuli, ein chinesischer Bettler, ein Viehtreiber auf Bali — sie alle haben ein seltsam hingegebenes Weltgefühl, ein Herz voll Überzeugung und ein Gesicht, dessen unbewußte Weisheit uns katastrophal erschüttern kann, sie nehmen das Leben philosophisch — (wir nehmen es tragisch und wichtig), wäre es anders, wie könnten diese Völker so ruhig, so gelassen, so überzeugt sein ihrem Geschehen gegenüber, das doch so oft nichts anderes ist als Elend und namenloses Zugrundegehen. Dieser Stoizismus, der allem Geschehen seinen tieferen Sinn läßt, ohne bemüht zu sein, ihn zu er-

gründen, wird aber in Indien in der Kaste derer, deren Lebenswerk das Denken und Schauen ist, abgelöst durch eine gewaltige Aktivität der philosophischen Wahrheit. Nicht zum mindest ihr Werk ist es — und man vergesse das nicht —, daß die Millionen Namenloser eine ruhige Überzeugtheit in sich tragen, denn hier — von den Brahmanen — wurde die metaphysische Weisheit zu einem System geordnet, das das gesamte Dasein umfaßt, jedem Einzelnen seinen Platz schafft und jedes Leben an das der höheren Mächte bindet. Der Urgrund aller geistigen und künstlerischen Auswirkung in Indien liegt in der Wucht und Größe der spekulativen Begabung dieses Volkes verankert, wie kein anderes Volk auf Erden hat es sich in die Wesenhaftigkeit der Welt hineingegrübelt, hat es in immer neuem Ansturm Erde, Mensch und Gottheit miteinander verknüpft und in Beziehung gebracht, hat die Übersinnlichkeit aller Erscheinungen sich zu einer heimatlichen Vertrautheit gemacht und alle metaphysische Weisheit zu gewaltigen Systemen vereinheitlicht, die alle Schwankungen des Lebens umfassen. Nur um einen Eindruck zu gewinnen für das Maß, wie hier im Geiste Dimensionen geschaffen sind, mit welcher Grenzenlosigkeit das Denken und mit welcher Unbekümmertheit das Schauen seine Akte vollzieht, wie die visuelle Eindringlichkeit in visionäre Bildhaftigkeit übergeleitet ist, wie das motorische Element in rhythmische Einheit überführt ist, schließlich um einen Eindruck zu gewinnen, mit welcher selbstverständlichen Handgreiflichkeit hier ein überintellektuelles Geschehnis erlebt und geschildert ist — lese man folgende Stelle, irgendwo aus der zahllosen Fülle herausgegriffen: Erdweg und Gottweg der Seele aus dem Kaushitaki Upanishad des Rigveda in der Übersetzung von Paul Deussen „Und er (Zitra, der Sproß des Gangya) sprach: Alle, die aus dieser Welt abscheiden, gehen zunächst sämtlich zum Monde, durch ihr Leben wird seine zunehmende Hälfte angeschwellt, und vermöge seiner abnehmenden Hälfte befördert er sie zu einer abermaligen Geburt. Aber der Mond ist auch die Pforte der Himmelswelt, auch der Devayana führt über den Mond, und wer ihm auf seine Fragen antworten kann, den läßt er über sich hinaus gelangen. Hingegen wer ihm nicht antworten kann, den läßt er in dem schwindenden, aus zurückkehrenden Seelen bestehenden Teil, zu Regen geworden, herabregnen. Er wird hienieden, sei es als Wurm, oder als Fliege, oder als Fisch, oder als Vogel, oder als Löwe, oder als Eber, oder als Beißtier, oder als Tier, oder als Mensch, oder als sonst etwas, an diesem oder jenem Orte wiederum geboren; je nach seinem Werke, je nach seinem Wissen. Nämlich, wenn einer zum Monde kommt, so fragt dieser ihn, »Wer bist du?« Dann soll er antworten: »Vom Lichten, o Jahrzeiten, kam als Same, ich — vom fünfzehnfach gezeugten Väterheimatland — ihr habt mich eingezwängt im Mann als Schöpfer durch Mann als Schöpfer eingesprengt der Mutter — geboren bin ich und wiederum geboren — als zwölfmal Jahr, als dreizehn-über-Mondges- vom zwölfmalen, vom dreizehnmalen Väter — das Dies und auch das Gegendies zu wissen — bis ihr, Jahrzeiten mich zum Tod geleitet. — Vermöge dieser Wahrheit, vermöge dieser Kasteiung bin ich Jahreszeit, bin ich der Jahreszeiten Kind!« »Wer bist du?« »Du bin ich!« Wenn er so zum Monde spricht, dann läßt er ihn über sich hinaus zum Devayana gelangen.“

Dieser auf das Absolute hindrängenden visionär-geistigen Kraft gesellt sich eine scheinbar entgegengesetzte weitere Begabung zu, die in ihrer Ergänzung zu der spekulativen Veranlagung erst das bestimmende Moment der indischen Geisttätigkeit und ihrer Werke ausmacht: eine Befähigung, die ich ganz allgemein als erotisch bezeichnen möchte. Wie der Begriff der Spekulation alle Gedanken- und Gefühlsverbindungen mit dem Unendlichen in sich schließt, die Anerkennung eines geistigen Prinzips in der Welt, die Entblößung jeglicher Gegebenheit von aller unwesenhaften Bedingtheit, die Überzeugung einer göttlichen Evidenz — so ist unter dem Begriff des Erotischen alles das zusammenzufassen, was sich aus dem stofflichen Komplex der Welt ergibt, alle jene lebens-

gemäßen Verbindungen von Mensch zu Mensch, von Geschlecht zu Geschlecht, alle die Verknüpfungen im Rahmen der Erscheinungsformen und im Banne der triebhaften Lebensbedingtheiten, alle jene unzähligen Geschehnisse, die sich auf der Basis des Endlichen abspielen, ohne mit einem überwirklichen und irrationalen Prinzip in Zusammenhang gebracht zu werden. Als Auswirkungen dieser erotischen Begabung lassen sich: eine besondere visuelle Eindrucksfähigkeit, gesteigerte Beobachtungskraft, Erlebnisheftigkeit der Umwelt, vitale Reaktionen auf natürliche Gegebenheiten und eine rein menschliche Gefühlsunmittelbarkeit ansprechen. Diese Veranlagung — in der die tropische Umwelt sich merkwürdig widerspiegelt — wirkte auf die metaphysische Triebkraft verstärkend und ergänzend ein: verstärkend im Sinne der steten Spannung, der Beflügelung und Konzentration und universal-ergänzend insofern, als das Weltprinzip nicht unter Ausscheidung wichtiger Lebensinhalte aufgebaut wurde. Was vielleicht als menschliche Hemmung hätte wirken können, wird so zu einer Steigerung und hält das geistige Streben von allem Krampf und aller Gewalttätigkeit frei, nicht durch Unterdrückung, sondern durch Erkenntnis der Lebensbedingtheiten wird der befreiende Ort gefunden. Diese beiden Potenzen — die metaphysisch gerichtete Geistigkeit und die erotische Lebenskraft — mußten, wenn sie nicht gegeneinander wirkten, nicht gegeneinander ausgespielt wurden, sondern im richtigen Ausgleich miteinander standen, ein Weltgefühl wahrhaft umfassender sündloser Weite erschließen. Diese Zweiheit spiegelt sich in Religion und Philosophie mannigfach wieder: so in dem Begriffspaar von Purusha und Prakriti, als Geist und Stoff, in den Verkörperungen des männlichen und weiblichen Prinzips, das in den brahmanischen Göttern und ihren Çakti's, in den Bodhisattva's und den Târâ's zum Ausdruck kommt, in den zwiespältigen Erscheinungsformen der Devî in einer lichten und gütigen und einer schwarzen und wilden Gottheit, in der Aufstellung der beiden Geschlechter der solarischen und lunarischen Rasse usw.

In dieser Tatsache, daß der spekulative Erkenntnistrieb und der erotische Erlebnistrieb als Phänomene beide im indischen Menschen hochgradig entwickelt sind, ohne sich gegenseitig zu bedrängen, liegt der große Unterschied zwischen dem indischen Metaphysiker und dem mittelalterlichen Mystiker, die doch auf den ersten Blick so viel Verwandtschaft verraten: im Wesen des letzteren liegt es, diese beiden grundlegenden Lebenskomplexe voneinander abzusondern und — im Sinne des Dualismus — die Erlösung und alles Heil vom Diesseitigen zu verbannen. Für den Mystiker bleibt die Erde immer das schlechtweg zu Verachtende, ein qualvoller Bruch und eine furchtbare Spanne liegt zwischen Mensch und Gott; die Erde des Stoffes ist ein Kerker der Seele, in einer marternden Inkongruenz des gewaltsamen Vereinigtseins. Seine Erlebnisform ist die der Ekstase, der Vernichtung des Leiblichen im Brande der Verzückung, aber er fällt immer wieder auf eine kalte Erde zurück, immer wieder fremd und abgelöst und ohne irdische Brüderlichkeit. Selten, daß sein Leben zur wahrhaften Ruhe gerinnt, er ist immer in Bewegung, immer voller Sehnsucht und noch im Lächeln des Gebetes irrt ein Krampf und eine geheime Anklage. Er ist ein Pfeil gegen den Himmel. Diese gen Himmel rufende Rührung gotischer Dome! Dieses schonungslose Preisgegebensein eines Christus am Kreuz! Und immer entspricht der Freude die Qual, dem Aufschwung die Rückkehr, Geist und Stoff erscheinen als polare Gegensätze. Seine Hoffnungen und seinen Glauben muß er sich abringen von den schicksallosen Zweifeln seiner von Sünden gequälten Seele. Er denkt gewissermaßen immer nur mit der beschränkten Kraft seiner vereinzelter Psyche und seine Lebenserfüllung ist von vielen Zufälligkeiten verdunkelt. — Auch für den indischen Menschen gibt es keine andere Wahrheit als die des Göttlichen, kein anderes Heil als das im Geiste, kein anderes Ziel als das der Enthebung aus der Beschränktheit des Stofflichen, als Geistwerdung. Aber die Gegeninandersetzungen der einzelnen Formen des Lebens treten nicht als polare Gegensätze auf, sondern

als Wirkungsformen eines übergeordneten Wesens. Was dort dualistisch auseinander klappt, ist hier vereinigt. Es ist, als ob die Götter schon auf Erden mit den Menschen zusammenlebten in steter Gemeinschaft. Gerade die erotische Vitalität ließ den indischen Denker das Leben als solches nicht gering achten, nicht verdammen und verfluchen, nicht sündhaft beschweren, aber er nimmt es hin als eine Gegebenheit, als eine Naturform, die er auf metaphysischer Grundlage als notwendig begründet. Und eine seltsame Demut gegenüber dem Leben liegt darin, er hat das Leben nie als solches ändern und umgestalten wollen, sondern sich selbst frei machen dem Leben gegenüber, eine Überwindung im Geiste, in der Erkenntnis, durch richtige Wertung. Er entheiligte das Da-sein und So-sein nicht, auch nicht in seiner letzten Überwindung, er riß nicht die Schranken ein, um sich zu erheben, sondern forschte in tiefster Versunkenheit den Gründen nach und fand alle Freiheit und Gebundenheit in seinem Selbst beschlossen. Weltliches und Göttliches erkannte er in seiner tiefen, aus sich heraus notwendigen Bindung, er führte die Realität der Welt auf eine Wirkungsform des Göttlichen zurück und erhob seine Seele zur göttlichen Substanz. Er reihte das menschliche Dasein in eine unerbitliche Folgeordnung des Stofflichen ein und gab doch der Seele und dem Geiste eine dem Stofflichen übergeordnete Macht der Erkenntnis und der Freiheit. Ein Christus am Kreuz: das ist die himmlische Verklärung des Schmerzes, ein Denkmal der Einsamkeit, ein gemarterter Körper, der dumpf und starr gefesselt ist oder gleich einem Tänzer aufzliegen möchte, überwuchert von Wundmalen und Spott, ein Mal der Sündhaftigkeit, und in seinem Gesichte der Trost der Vergebung, fern der Erde, die Zuversicht und die Demut zu Gott. Die Seele, die diesen Leib zurückläßt und sich zu Gott flüchtet. Und eine Buddhagestalt: in tiefer Versunkenheit dasitzend, die Hände in magischer Regungslosigkeit im Schoß, vollkommene Ruhe und Selbstvergessenheit, fast grausam in der Kraft seiner Ferne und unbegreiflich in seiner seligen Bewußtlosigkeit, vom Leben des Wechsels abgeschieden und doch ein Bild tiefster Verdichtung des Lebens, wirkungslos, gefühllos und doch voll Wirken und Erkenntnis, ein untadeliger, gewaltig gebauter Körper von unheimlicher Vitalität, doch ohne leibliche Zeichen und Regung, ohne Verlangen und Vielfältigkeit, in einem verklärten Glanz, man fühlt wie dieser Körper von Innen her gebaut ist, wie der Geist diesen Körper gebändigt und erhöht und umgeschaffen hat, wie mit der wachsenden geistigen Klarheit auch der Leib an Kraft, Schönheit und Beherrschtheit zunimmt, wie leibliches Sein und geistiges Sein im Ausgleich einer harmonischen Wechselwirkung verwoben sind. Und diese Ruhe, als Ausdruck vollkommenen Einigseins, hat nichts von Rausch und Inbrunst an sich, ist restloses Erfülltsein, kein Zustand, sondern Wesen, es ist die Ruhe des Schwerpunktes. Solch Bild ist wie der irrationale Mittelpunkt alles Seins, ist Zusammenfassung und Überwindung. Und was uns dabei überraschen muß, ist die überpersönliche Gelassenheit und diese verdichtete Einfachheit, die Klarheit der bildlichen Auffassung und die Harmonie von Leiblichkeit und Geistigkeit.

Solch Ausgleich und solche Stetigkeit war nur möglich aus der metaphysischen Erkenntnis einer im Göttlichen ruhenden Totalität. Jeder Inder dachte und lebte in der Überzeugtheit eines unzweifelhaften Weltprinzips: alles, was Erscheinung ist — unsere ganze sichtbare Welt —, ist nur eine Täuschung, ist Mahāmâyâ, die große Illusion. Es gibt keine anschauungsgemäße Wahrheit der Natur. „Die Zulassung einer subjektiven Vorstellung ist schon Verfinsterung und ein Hindernis der Reinheit und die Welt überwinden, nicht, weil sie schlecht ist, sondern weil sie unreal, das heißt leer ist und nichts enthält, was den Geist befriedigen kann,“ das ist ein Grundzug der Mādhyamika-Philosophie des Nāgārjuna. Der Einzelne ist tausenfältig determiniert, wie alles Dingliche nur Erscheinungsform ist, so ist alles Lebendige nur Existenzform. Ein Chaos scheint sich aufzutun, die Blindheit einer grausigen Verlassenheit und eines ewigen Irrtums. Und wo ist der Weg der Über-

keit abnimmt und die Materialität zunimmt, im gleichen Sinne nimmt auch die Aktivität zu: so folgen aus dem Âdibuddha die noch ganz als himmlische Reflexe angesehenen Dhyânibuddhas, dann ihre Dhyâni-Bodhisattvas mit den — die weiblichen Energien vertretenden — Târâ's, und dann erst die Mânushi — Buddhas, die menschlichen, auf der Erde wirkenden Buddhas. Oder in anderer Form kehrt diese Folgeordnung, in der das göttlich-Unstoffliche oder das göttlich-Elementare immer wirkender und realer wird, in der Bildung von Götterfamilien wieder. So ist die weibliche Koordination von Çiva: Durgâ, die gegen das Übel, die Feinde der Religion, kämpft, der Sohn beider ist Gaṇeça, in Tierform dargestellt und Gott der Künste und der Wissenschaften, also bereits der Vertreter einer menschlichen Tätigkeitsform, unter dessen Befehl wieder Scharen niedriger Gottheiten — die Gaṇas — stehen. Oder Kṛishṇa inkarniert sich in vielen Formen, unter denen er in der Sphäre des Irdischen auftritt. So werden uns in den Jâtakas die Vorgeburts-geschichten Buddhas mit seinen Erlebnissen im Tierreich erzählt. So reichen die Wirkungen und Erscheinungen der Götter als Emanationen des einen göttlichen Urgrundes über die Sphäre des Himmlischen hinunter bis in die Sphäre des Menschlichen und Tierischen.

Dieser sich abwärtsstufenden Folgeordnung entspricht nun eine entgegen gerichtete vom Diesseits in die himmlischen Regionen zurück. In der Seele des Menschen liegt die Teilhaftigkeit mit dem göttlichen All, wie es in der Lehre von Brahman und Âtman niedergelegt ist. Seele und Gott bilden eine substantielle Einheit und treten durch den Akt der Erkenntnis in das Stadium der Wiedervereinigung ein, das bedeutet die Überwindung des prinzipium individuationis. Die Absorption der Seele in der höchsten Weltseele und ihre Emanzipation von Geburt und zukünftiger Existenz bildet das durchgängige Hauptproblem aller sechs philosophischen Hauptschulen Indiens.

Alles Wirken ist Wirken der Materie, alle Materie ist uns nur Erscheinung, also Irrtum, geboren werden, handeln und leben gehört eben zum Kreislauf des Stofflichen, der nie aufhört, es sei denn durch seine allmähliche Absorption durch den Geist. Die Geistwerdung bedeutet Aufhören in der Form der Materie: je reiner das Stoffliche vom Geist erkannt und gelöst wird, desto näher kommt die Seele dem Weltgrunde. Diese Rückwanderung der Seele zu Gott, das Ablösen des Geistes aus den Reihen des Irdischen ist in den vier Dhyânastufen — den Zuständen der Meditation — am reinsten zum Ausdruck gekommen: „Das erste Dhyâna ist ein Zustand von Freude und Glück, welche entstanden sind aus dem Leben in der Einsamkeit, doch voll von Betrachtung und Forschung, nach dem der Religios sich von aller Sinnlichkeit und Sünde befreit hat. Das zweite Dhyâna ist ein Zustand von Freude und Glück, entstanden aus tiefem Seelenfrieden, ohne Betrachtung und ohne Forschung, welche beide überwunden sind, es ist das zur Ruhebringen des Denkens, die Herrschaft der Beschauung. Das dritte Dhyâna ist der Zustand, in welchem der Religios geduldig wird durch die Freude und durch Austilgung jeder Leidenschaft, fröhlich und bewußt der Freude, welche den würdigen — arhat — anzeigt: Geduldig, erinnernd, glücklich. Die vierte Stufe ist die Reinheit in Gleichmut und Erinnerung, ohne Sorge und ohne Freude, nachdem die vorhergegangenen Freuden und Sorgen aufgehoben sind durch die Beseitigung dessen, was Freude und Kummer ausmacht“ (Grünwedel). Der Beginn aller Befreiung liegt somit im Akte der Selbstbeschauung, aus dem die Erkenntnis der Identität von Seele und Gott entspringt, die von der noch handelnden Form der Forschung zur kontemplativen Beschauung wird, um dann in den Zustand von Reinheit, Gleichmut und Erinnerung überzugehen.

Dabei besteht zwischen den Zuständen des Körperlichen und Geistigen eine metaphysische Korrespondenz: je reiner die Kraft des Geistes wird, um so reiner und lichter wird auch der Körper, bis dieser zu einem magischen Substrate wird. Das ist es, was den Buddhagestalten die leibliche Har-

monie und Schönheit gibt. Die Materie ist im selben Sinne wandelbar wie der Geist, bis beide ineinander in einem höheren Sein aufgehen, in dem nur noch der Geist herrscht, aber ohne daß der Körper geschmährt und geschändet wird. So tritt uns oft die Schlange, die sich häutet, als Symbol der Wiedergeburt entgegen, oder der zu- und abnehmende Mond wird zum Symbol dieser Wandelbarkeit. Auf der Korrespondenz von Körper und Geist beruht auch die Fixierung der drei Körper — Kāya — des Buddha: der Nirmāṇakāya ist der Körper, in dem er die Welt besucht, lehrt, wirkt und der stirbt. Der Sambhogakāya ist der Körper, in der er sich aller Vollkommenheiten bewußt ist und der Dharma — oder Svabhāvakāya ist der abstrakte, absolute Körper, der ewig in Meditation versunkene Leib des Buddha als Vertreter des Dharma, der Religion. Auf dieser wandelbaren Korrespondenz von leiblichen und geistigen Elementen beruhen auch jene merkwürdigen Körpervereinigungen zweier verschiedener Gottwesen, so erscheint in der Form als Arddhanārī Çiva und Pârvatî in körperlicher Vereinigung oder Harihara umfaßt in einer einzigen Form zugleich Çiva und Viṣṇu.

So ist die ganze Welt ein einziger Komplex, in der nicht Körper und Geist im dualistischen Sinne gegeneinander wirken, sondern parallele Reihen bilden, in einer wechselseitigen Stufenfolge von Stofflichkeit und Geistigkeit, aus der die Welt aufgebaut ist, von oben nach unten und von unten nach oben abnehmend oder zunehmend jeweilig nach dem Grade von Verdunkelung oder Klarheit, von Freiheit oder Bindung: die Götter inkarnieren sich als lebende Wesen und die Menschen verklären sich in immer höheren Stufen zu götlichen Wesen. So inkarniert sich Viṣṇu in seiner erhaltenden und erneuernden Kraft im ersten mythischen Stadium der Welt als Fisch, Schildkröte, Eber und Mannlöwe, im zweiten Stadium als Zwerg, dann unter den heroischen Formen von Rāma und Kṛiṣṇa, unter der religiösen Form von Buddha oder am Ende der eisernen Zeit als Kalki, als weißes Pferd, um die Gottlosen zu vernichten, die Schöpfung wieder zu erneuern und die Reinheit wieder herzustellen. Oder andererseits wird ein Wesen, dessen Eigenschaft das Erkennen geworden ist, auf Grund seiner guten Handlungen bei jeder neuen Geburt eine höhere Lebensstufe erhalten, bis er als Bodhisattva im Tushitahimmel weilt, aber noch einmal, bevor er ins Nirvāṇa eingeht, in einer menschlichen Existenz auf der Welt erscheint. Die Abgrenzungen der Daseinsformen verlieren alle Starrheit und Gegensätzlichkeit, Unterschiede des Stofflichen und Geistigen gibt es nur, solange die Erkenntnis im Dunkeln liegt. Aber auch auf der untersten Stufe gibt es keinen Punkt, der so stofflich wäre, wie in seiner reinsten Entfaltung der Punkt der Geistigkeit geistig ist. So entsprechen sich im letzten Grunde das Brahman der Weltseele und das Paranirvāṇa, der Zustand der letzten Wiedervereinigung, des vollkommenen Ausscheidens aus dem Kreislauf des Stofflichen.

In ähnlichem Maße wie die Gottwesen Emanationen sind, wie die Realität der Welt einem Willensakt der Gottheit entspringt —, und daher die Welt auch göttliche Realität besitzt, — erscheinen die Menschen als Emanationen der Materie nach den Bestimmungen des Karma, die Psyche aber ist göttlicher Teil und stellt im Akte der Erkenntnis diese Identität zwischen Gott und Menschen fest. In der Erkenntnis der Selbigkeit von Seele und Gott, in der Erkenntnis dieser reinsten Einheit, die das Leben bestimmt, liegt der Grund aller Befreiung.

Das menschliche Problem der Erlösung liegt also in der richtigen Erkenntnis und spielt als solches in das Problem des Willens hinein, so band auch Gautama unter dem Bodhibaum in der bhūmi-parçamudrā sich vor Erlangung der Bodhischaft mit dem stärksten Eide, daß er erreichen wolle, was er gelobt habe. Dieser Willensakt hat aber in Wirklichkeit eine lange Vorgeschichte, denn er ist nicht Ausdruck einer vollkommenen persönlichen Freiheit, sondern ist abhängig von der

Folge vieler Vorhandlungen und erst in einer bestimmten Sphäre möglich. Es ist das Karma, das die Existenzform bedingt, die so in jedem Falle mit metaphysischer Notwendigkeit in ihrer besonderen Form und an ihrem besonderen Ort erscheint und nicht der blinde Zufall der Geburt ist. Jede Art Geburt ist die notwendige Folge eines in eine besondere Richtung gesetzten Wirkungstriebes der Materie, dem die Wanderschaft der Seele entspricht. Die Seele als göttlicher Teil ist frei, die Form aber, unter der diese Seele lebt, die das Göttliche ummantelt, gehört der Welt der Materie an und damit dem ewigen Kreislauf des Stofflichen, denn die Materie erzeugt immer Materie: Seele und Körper aber stehen ja gewissermaßen in einem Abhängigverhältnis, dessen indirekt proportionaler Charakter im Zustande des Nirvâṇa sich als unendlich groß und unendlich klein ausdrückt. So muß auch die Seele so lange wandern, bis sie sich selbst vollkommen erlöst hat. Ihre Existenzform wird jeweilig bestimmt durch den Grad der seelischen Potenz, der Summe ihrer Geistigkeit in der Vorgeburt, ihrer guten Handlungen oder ihrer Beschauung. Das Maß der Stofflichkeit aber bestimmt immer wieder Geburt in einer ihrem Triebe und ihrer Stärke entsprechenden Lebensschicht. Die Stellung des Einzelnen ist also niemals Zufall, sondern Schicksal, und nur insofern ist der Einzelne frei, als er im Rahmen seiner Geburt ein Leben führt, das je nach Potenz in einer höheren oder tieferen Lebensstufe sich wiedergebiert. So umfaßt ein und dasselbe Prinzip die ganze Welt des Vergangenen und Zukünftigen vom niedrigsten Tier bis zum Bodhisattva im Tushitahimmel oder in umgekehrter Richtung von einer höchsten Gottheit bis hinunter in Formen wie die Eber-Inkarnation des Viṣṇu. Doch ist der Unterschied in beiden Fällen nicht zu vergessen: der Gott nimmt über seine geistige Art hinaus frei eine Existenzform an, während die Seele ihrem Karma folgen muß.

Unter allen Lebewesen der irdischen Stufen ist aber die Stufe des Menschlichen die höchste, nicht weil der Mensch als Maß aller Schöpfung gilt, sondern weil in dieser Sphäre allein die Befreiung erlangt werden kann, aus ihr heraus die Wiedergeburt in einer höheren, überirdischen Stufe erfolgen kann, deshalb bezeichnet auch Nāgārjuna sie als die beste der Existenzformen. Die menschliche Existenz aber ist als solche wieder in vielfache Stufen aufgeteilt, das ist die Kastenordnung, die somit nicht einfach als eine gesellschaftliche Konstruktion auftritt, sondern nach dem metaphysischen Prinzip aufgebaut ist. So wird uns auch die Grausamkeit, mit der hier Ungezählte sich selbst überlassen bleiben und die Gelassenheit, mit der hier Menschen ihr Schicksal tragen, begreiflich, denn nicht ein menschlicher Machtwille, sondern ein überirdischer Weltwille bestimmt diese Ordnung. Und andererseits begreifen wir erst in diesem Zusammenhange das seltsame Mitleben mit den Tieren, da die Grenzen zwischen Tier und Mensch, wie diejenigen zwischen Mensch und Gott ja nur Übergänge sind, und die Seele der Tiere im Grunde die gleiche ist wie die Seele der Menschen: Das Ideal des Menschen ist nicht der Held und nicht der tätige Mensch, sondern der Arhat, der Würdige, der Einsiedler, der Brahmane, der Yogi, der Mahâyogi, der große Weise, der zum Himmlischen hinüberstirbt und dessen Karma rein ist. Nicht die Leistung ist das Maß menschlicher Wertung, sondern die innere Konzentration — von einem unwandelbaren Willen zu Gott getrieben — die Beschauung und die Weisheit.

Das ganze sichtbare und denkbare Sein stellt somit einen einzigen Komplex dar, der seiner Wirkung nach Realität, seiner auf Grund der Erkenntnis gewonnenen Wesenheit nach aber Geist ist. Die eine Seele durchwandelt in tausend Formen die Tier-, Mensch- und Götterwelt. Geburt ist der Akt der Materie. Nirvâṇa der Akt der vollkommenen Geistwerdung. Diese weltliche Einheit wird beherrscht von einem geistigen Wertprinzip, nach dem die Welten in ununterbrochener Folgeordnung gegliedert sind. An Stelle polarer Gegensätzlichkeit und Ausschließlichkeit steht eine

DIE PHILOSOPHISCHEN GRUNDLAGEN

Einheit von unzähligen Schichten, die nach oben zu immer unstofflicher werden, sich verjüngen und in einem — bewußtseinlosen, unwirkenden, unstofflichen — Gipfelpunkt auslaufen, der Form einer Stufenpyramide vergleichbar, wobei der zentrale Charakter des Aufbaus den Geist der Totalität symbolisiert, die Staffelung aber der Wertung auf Grund eines immer reiner werdenden Geistprinzips entspricht, wobei das Leben sich immer stärker verdichtet, immer wesenhafter und freier wird, das heißt die Masse sich bis zum Gipfelpunkt letztmöglicher Verdichtung auflöst, ohne die Form zu zersetzen. So gleicht das aufsteigende Maß der Pyramide der Wanderung der Seele; das absteigende Maß aber umschließt die Summe aller göttlichen Emanationen und aller anwachsenden Stofflichkeit. So lange man von einem Standpunkt aus solchen Bau von außen betrachtet, erscheint er uns in einer einmaligen, zufälligen, also schiefen und unvollkommenen Ansicht, und solange wir auf einer seiner Terrassen den Bau umwandeln, gehen wir nur der Unendlichkeit der Ebene nach — denkt man sich aber in den Mittelpunkt hinein, sagen wir in die Achse, die vom Mittelpunkt der untersten Ebene bis zum Gipfelpunkt führt, so erlebt man den ganzen Komplex vom Mittelpunkt aus als eine rhythmische Einheit und verdichtet die Anschauung zu dem inneren Gefühl eines vollkommenen Besitzes. Daß dieser Vergleich zwischen Weltordnung und Pyramide mehr ist als eine Verbildlichung, wird am Boro Budur klar werden (Abb. 1). Noch einmal mag eine Stelle aus dem Kāthaka Upanishad, dritte Vali (Deußen) die Einheitlichkeit dieses geistigen Weltbaues und das Ineinanderwirken der seelischen und göttlichen Kräfte verdeutlichen: Yoga als Eingehen zum großen Selbst.

Höher als Sinne stehen Dinge,
höher als Dinge Mannas steht,
höher als Mannas steht Buddhi,
höher als sie das große Selbst.

Höher als sie steht das Avyaktam,
höher als dies der Purusha,
höher als dies steht nichts mehr,
es ist Endziel und höchster Gang.

In allen Wesen weilt der Purusha,
als Athman, unsichtbar, versteckt,
dem schärfsten Denken nur sichtbar
dem Feinsten des, der Feines sieht.

Wie wir den erotischen Erlebnistrieb und den metaphysischen Erkenntnistrieb als Wesensarten des indischen Erlebens hinstellten, so müssen wir folgende Momente: die zentrale Anordnung; das Bilden von Reihen, das stufenförmige Staffeln und das Zusammenfassen aller Vielheiten unter eine oberste umfassende Einheit als typische und grundlegende Denkformen gelten lassen. In der zentralen Ordnung drückt sich die Konstituierung eines obersten Prinzips als Inbegriff der Totalität aus. Die richtige Erkenntnis ist nichts anderes, als die vollkommene Einheit der Welt in sich aufnehmen, also nicht von einem Anblick aus, sondern von einem Mittelpunkt aus das Leben harmonisieren. Die zentrale Ordnung liegt der Trimurti so gut zugrunde wie dem mahâyânistischen System oder dem gedanklichen Aufbau eines Textes wie dem oben angeführten. Die Stufenbildung ist der Ausdruck des Verhältnisses von Stoff und Geist in ihrer gegenseitigen Verjüngung. So ist die Gesellschaftsordnung der Menschen auf Grund des Karma aus Kasten aufgebaut, ebenso die Tier- und Pflanzenwelt als untere Schichtungen gedacht, so sind die Meditationsgrade in Stufen geteilt, so bauen sich in unendlicher Folge die Himmel über- und untereinander auf: so die 6 Devaloka, darunter der Himmel der Beherrscher der 4 Windgegenden, der Himmel der 32 Götter der Vedas mit Indra als König, der Himmel der Jamas, der Beschützer der Tageszeiten, der Tushitahimmel, wo die Bodhisattvas weilen, weiter das Heim Mâras des Versuchers, dann die

18 Brahmâlokas unter Brahmâs Obhut und der höchste Himmel, der Agnishta-Bhuvana, wo der Âdibuddha weilt, unter den Devalokas die 9 niedrigen Himmel, die Regionen des Wassers mit dem Höllenhimmel usw. Und jeder, der auf einer dieser Stufen weilt, weilt dort notwendig und vertauscht seinen Ort je nach Maß seiner ethischen und geistigen Qualität. Nicht anders sind die einzelnen Zeilen aus dem Kâthaka Upanishad gestaffelt, eine jede einen geschlossenen Komplex umschreibend, von den Wesen und Dingen ansteigend bis zum Endziel. Die Reihenbildung ist der Inbegriff des Unendlichkeitstriebes, nicht in der Richtung der aufsteigenden Verjüngung, sondern in der Richtung der Horizontalen jeder Stufe, ist der Ausdruck der Determination des Einzelnen, der durch unendliche Beiordnung und Überordnung zu einem Gliede zweier unendlicher Reihen wird: der horizontalen und der vertikalen. Das Prinzip der unendlichen Reihung in der Ebene ist aus der Aufstellung von Begriffspaaren entwickelt, aus dem Zusammendenken zweier Kräfte, die in unendlich denkbarer Folge in Einzelformen zerlegt sind, die jeweils für sich bestehen und doch nur Reihenglieder sind. Andererseits stellen die unzähligen Gradabstufungen des stofflichen und geistigen Prinzips nichts anderes dar als zunehmende oder abnehmende Reihen. In diesen Reihenbildungen wirkt sich die gewaltige Expansion der indischen, immer zur Unendlichkeit hindrängenden Phantasie ungehemmt aus, aber immer innerhalb eines Gesamtprinzips oder eines Weltsystems. Der einzelne ist nichts anderes als ein jeweiliger Schnittpunkt. Diese Totalisierung läßt sich klar überschauen an der Entwicklung, die die Auffassung der Person des Gautama Buddha genommen hat: am Anfang ist er Mensch, eine einzelne, aus sich heraus wirkende Persönlichkeit — im System des späten Mahâyâna-Buddhismus aber muß man sozusagen suchen, bis man ihn gefunden hat: da steht am Gipfel der Âdi-Buddha, dann folgen in Reihen untereinander die Dhyânibuddhas, die Dhyâni-Bodhisattvas und die menschlichen Buddhas, das vierte Glied in der Reihe der letzteren ist nun Gautama, zwischen Kassapa, dem Buddha des vorausgegangenen Kalpa und Maitreya, dem zukünftigen Buddha, ihm entspricht in den Regionen der Dhyâni-Bodhisattvas Avalokiteçvara oder Padmapâni und als Dhyânibuddha Amitâbha im Westen.

Was aus dem Vorausgegangenen erkannt werden sollte, ist, daß es immer dieselben Sehnsüchte sind, die gleichen Inhalte und die gleichen Formprinzipien, die — trotz mannigfaltiger Abweichungen — doch im Wesen alles geistige Streben Indiens in all seiner Wandelbarkeit grundsätzlich erfüllen. Der auf das Absolute hin und in die unendlichen Gründe hineindrängende Erkenntnistrieb, ein Weltverlangen erschütternder Weite, das Ausgleichen, Zusammenfassen oder Aufheben von Gegensätzen, die Staffeln nach einem geistigen Wertmaß, die Einsicht einer grandiosen Identität des Seins — alles das sind oder aus alledem folgern sich irrationale Probleme, die sich nicht durch Logik ergrübeln lassen, sondern durch Intuition zu erwirken und zu erschauen sind. Weil der indische Geist einen Mittelpunkt der Weltauffassung gefunden hat, geht für ihn die Welt in einer harmonischen Einheit auf, und weil dieser Mittelpunkt einem Schwerpunkt gleichkommt, so ist auch das ganze Leben mit all seinen Folgerungen um diesen Schwerpunkt orientiert. Aus dem Schwerpunkt heraus leben aber heißt, nicht alles Sein durch Beziehung auf das Selbst mit sich verknüpfen, sondern es bedeutet, daß überhaupt kein Einzelwesen mehr als Teil begriffen wird und in jedem einzelnen Dinge unverkürzt und unverzerrt die Totalität des Seins umspannt wird.

Es müssen also auch — und das ist nunmehr das wichtige für uns — alle Probleme der Kunst und des künstlerischen Schaffens in diesem Mittelpunkte verwurzelt sein. Der Komplex des Künstlerischen ist so sehr dem des Metaphysischen eingeordnet, daß die indische Kunst im letzten Grunde nicht auf der treibenden Macht eines künstlerisch produktiven Willens, sondern auf der Triebkraft metaphysischer Lustgefühle beruht, und daß die Formen nicht den ästhetischen, sondern den philo-

DIE PHILOSOPHISCHEN GRUNDLAGEN

sophischen Gesetzen untertan sind. Aber liegt nicht hier die Wurzel für alle reine, für alle monumentale Kunst? Dem Formdasein der indischen Kunst kann man nur dann gerecht werden, wenn man ihr Wesen aus den metaphysischen Urbedingungen heraus als notwendig und adäquat erfaßt. Das ist ein Akt gefühlsmäßiger Intuition. Aber ein bedenkliches Zeichen für Europa ist es doch, daß diese Kunst so lange als eine Kuriosität gelten konnte und daß gerade Forscher, denen wir die Kenntnisse der Sprache, Religion und Philosophie Indiens verdanken, für diese Kunst keine anderen Urteile übrig hatten, als daß sie widernatürlich, geschmacklos, geschlechtlich oder abstrus sei.

Aus der Tatsache der Einordnung der Kunst unter die Elemente des Religiösen muß sich ergeben, daß nicht nur Gesamthaltung und Wertung der Kunst, sondern auch alle Formprobleme sowie die Bedeutung und Stellung der Künstler unmittelbar durch Art und Folgerichtigkeit der metaphysischen Grundelemente bestimmt werden. Dabei müssen naturgemäß alle unter den Begriffen von Veranlagung und Denkart zusammengefaßten Elemente im selben Maße in der Kunst zum Ausdruck kommen, wie sie die gedanklichen oder lebensmäßigen Formbildungen bestimmten. Die indische Religion und Religiosität eröffnete der künstlerischen Ausdruckslust alle Tore, mehr noch, sie drängte geradezu nach Verbildlichung. Weder ein strenges Gesetz wie das erste der zehn Moses-Gebote, noch eine Gesinnungsformel wie das islamische Bilderverbot haben je die künstlerische Phantasie bedrückt oder den Gestaltungstrieb gehemmt. Die indische Religiosität war eine so ideale Basis für die künstlerische Tätigkeit, daß sie geradezu als eine Philosophie der Kunst angesehen werden kann. Aber die Gründe liegen tiefer, nicht allein darin, daß die Inhaltlichkeit des religiösen Mythos die künstlerische Phantasie berauschte, sondern darin, daß alle geistigen und künstlerischen Vorgänge wie alles innere Erleben von einem gemeinsamen, visionären Gestaltungstrieb ausgeht, in der selbsttätig bauenden, von Innen her schöpferischen Phantasie, in einem mächtigen, vorstellungsgemäßen Schauen liegt der gemeinsame Grund aller religiösen, gedanklichen und künstlerischen Konzeption. Die Kunst ist im selben Maße Religion, Mythos oder Philosophie, wie das religiöse Empfinden, das kosmische Gefühl oder das Denken den Akten bildnerischen Gestaltens gleichkommt. Denken ist ein Bauen, ein Modellieren, ein harmonisches Gestalten und kein abstrakter Vorgang, im selben Sinne ist das künstlerische Gestalten ein Schauen, Denken und Erfühlen. Die ganze Denk- und Empfindungsart des Inders drückt sich in einer unerhörten Plastik aus, in einer tiefen Lust des Umfassens, des Umspannens. Alles Begreifen ist im übergeordneten Sinne wirklich ein Be-greifen, man kann dabei von einem metaphysischen Tastsinn sprechen, von einem metaphysischen Raumbewußtsein. Gedanken sind Bilder, sind zeitlose Vorgänge, sind Geschehnisse im unendlichen Raume. Die ganze vehemente Sinnlichkeit der erotischen Konzeption wird zur Sinnfälligkeit metaphysischer Gestaltung transformiert. Ein Beispiel für die Bildhaftigkeit des Denkens aus dem Bṛihadāraṇyaka Upanishad (Deußen): der Traumschlaf: „Wenn er nun einschläft, dann entnimmt er aus dieser allenthaltenden Welt das Bauholz, fällt es selbst und baut es selber auf vermöge seines eigenen Glanzes, seines eigenen Lichtes, — wenn er so schläft, dann dient dieser Geist sich selbst als Licht. — Und gleich wie ein großer Fisch an beiden Ufern entlanggleitet, an dem diesseitigen und an dem jenseitigen, so gleitet der Geist an den beiden Zuständen entlang, an dem des Traumes und des Wachens.“

Die Vitalität des Erfassens stofflicher Komplexe erfährt im Prozeß des metaphysischen Erlebens keine Abschwächung durch Abstraktion, sondern eine Steigerung durch die Projektion in die Unendlichkeit, innerhalb der unbegrenzten, unmeßbaren Dimensionen und Kräfte. Das rein beobachtende Element führt also innerhalb der metaphysischen Spekulationen zur visionären Bildhaftigkeit. Stehen sich nun im künstlerischen Schaffen die scharfe Beobachtungsgabe und das stark plastische Erfassen

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

der Lebensformen — und die übersinnliche Phantasie als Elemente einmal des erotischen Erlebnis- triebes und dann des metaphysischen Erkenntnistriebes in jener doppelte Begabung gegenüber, die schon der Philosophie den allumfassenden Charakter gab? Oder liegen auch hier die Dinge tiefer, liegt hier gar keine doppelte Veranlagung vor, sondern ist es eine einzige Kraft, die sich nur verschieden äußert: in der physischen Ebene sich als erotisch, in der geistigen als metaphysisch aus- wirkt, ein Mysterium tiefer Lust des Umfassens, des In-sich-aufnehmens, der Verknüpfung, sei es von Leib zu Leib, sei es von Geist zu Gott?

Schon im Begriffe der Selbstbeschauung kommt zum Ausdruck, daß nicht der abstrakt begriffliche, sondern der innerlich schauende Akt den geistigen Erlebnisablauf bestimmt. Alles Erkennen, als Grund aller Erlösung, ist somit ein Schauen, ein visionäres Verbildlichen, ein Umfassen der Welt im Geiste der Offenbarung, eine grandiose Verdichtung der unfäßlichen Welt zu dem Besitz eines inneren Traumbildes: „Zwei Zustände sind dieses Geistes: der gegenwärtige und der in der an- deren Welt, ein mittlerer Zustand, als dritter, ist der des Schlafes. Wenn er in diesem mittleren Zustande weilt, so schaut er jene beiden Zustände, den gegenwärtigen (im Traume) und den in der anderen Welt (im Tiefschlaf). Je nachdem er nun (einschlafend) einen Anlauf nimmt gegen den Zustand der anderen Welt, diesem Anlaufe entsprechend bekommt er beide zu schauen, die Übel (dieser Welt, im Traume) und die Wonne (jener Welt, im Tiefschlaf).“

In diesem Akte der selbstvergessenen, wesenerfassenden Versunkenheit werden somit auch alle künstlerischen und geistigen Urbilder als visionäre Traumbilder erschaut. Der inneren traumhaften Klarheit und Größe entspricht eine Lust und Kraft der Verbildlichung, die — wie schon aus den wenigen angeführten Textstellen ersichtlich ist — allen Werken diesen besonderen Grad blühender Anschaulichkeit und plastischer Eindringlichkeit gibt, trotzdem es sich doch immer um übersinnliche, alle Erfahrung übersteigende Inhalte handelt. Jeder philosophische Text, jeder Hymnus, jedes Märchen spiegelt die lebendige Sinnfälligkeit der visionären Erschauung wider und dringt in einen hinein mit der Prägnanz einer bildlichen Erscheinung, einer plastischen Masse. Die Sprache ist reich, bild- haft, modellierend, bauend. Die Lust der Verbildlichung führt zu einer reichen Verwendung von Vergleichen, Metaphern, von symbolisierenden Wirklichkeitselementen, zu attributiven Bestimmungen und einem farbig stark bewegten Kolorit. Im selben Maße erreichen die religiösen und philo- sophischen Systeme in der Struktur ihrer Gesamtheit die wuchtige Bildhaftigkeit eines architekto- nischen Baues. Die Gottvorstellungen, gleichgültig ob sie Verdichtungen elementarer Potenzen oder Verkörperungen geistiger Kräfte darstellen, treten uns mit der ganzen Fülle plastischer Eindring- lichkeit entgegen. Wie in der Philosophie ein Gedankenkomplex durch attributive Beifügungen immer klarer präzisiert und modelliert wird, so werden die Gottvorstellungen durch Attribute, die der sinn- lichen Erfahrung entnommen sind, zu sinnfälligen Bildern verdeutlicht, und nur so ist es zu ver- stehen, wie diese Vorstellungen, nachdem sie einmal typisiert worden waren, so kanonhafte, unum- stößliche Bedeutung gewannen, daß schon die physische Einstellung bestimmte, entsprechende Ge- fühlsreaktionen hervorzurufen imstande war: ein Zauberspruch, die Konzentration auf ein Symbol, einen Laut oder Namen projizierte sofort als Offenbarung eine bildliche Gesamtvorstellung. Der ganze überreiche Symbolismus von Farben, Formen, Attributen und Darstellungen beruht — wenn auch zum Teil als Entartung — auf dem Trieb der Verbildlichung und der vitalen Verknüpfung.

Die Bilder der metaphysischen Phantasie werden schon im Geiste des Schauenden zu Form- einheiten, die religiösen Visionen werden — fast unmittelbar — zu Bedeutungselementen künst- lerischer Gebilde, das innere religiöse Erleben oder das spekulative Denken sind schon als solche ein bildnerisches Gestalten. Religion, Philosophie und Kunst sind nur in ihren Ausdruckselementen,

nicht ihrem Wesen nach, verschiedene Kategorien des Geisttriebes. Es ist ohne weiteres klar, daß die gewaltige Resonanz der metaphysischen Selbstbeschauung dem künstlerischen Erleben unermessliche Kräfte zuführen mußte. Der Inhaltskomplex der Kunst ist gebunden an die religiösen Traumvorstellungen, das künstlerische Schaffen ist der Prozeß der Formwerdung dieses Weltgefühls und seine Werke die Verkörperungen der visionär ersauten und künstlerisch erlebten metaphysischen Wirklichkeit. Wie die religiösen Visionen und die Erlebnisse der inneren Erkenntnis in der Philosophie zu Gedanken, in der Religion zu Gebeten und Hymnen werden, so in der Kunst zu Formgebilden. Das künstlerische Schaffen ist also eine Projektion der inneren Unendlichkeitsbilder zu Existenzbildern in der Wirklichkeit.

Diese Wirklichkeit aber ist nicht die der stofflichen Welt, sondern die der künstlerischen Welt, deren Gesetze übererscheinungsgemäße Geltung und deren Formen übernatürliche Bedeutung haben. Das Gesetz der Bildform ist ein anderes als das der Materie und das Material, mit dem und aus dem der Künstler schafft und das alle seine Handlungen bestimmt, ist nicht das des Stoffes, sondern des Geistes, seine eigene innere visionäre Erlebnisphantasie. Der Geist ist es, der den Körper baut, die körperliche Form bestimmt, die Materie formt — dieser Gedanke ist uns als philosophische Wahrheit schon bewußt geworden, so kann man auch sagen, daß es der universale Gottgeist ist, dessen Medium der Künstler ist, der aller Formen Gestaltung und Aufbau bestimmt. Materialvoraussetzungen in unserem Sinne konnten in der indischen Kunst niemals den Wert und die Macht von Formbestimmungen erlangen, ebensowenig wie die Bedingungen von Zweck und Nutzen jemals die Formen bestimmten, das muß vor allem in der Architektur zu grundsätzlichen Unterschieden gegenüber der europäischen führen. Wie das Material, aus dem der Künstler schafft, sein eigener Geist ist, so liegt der Erlebnisort des Künstlers in der Tiefe der Selbstbeschauung, nicht im Akte der Beobachtung oder des Einfühlens, wie der Erlebnisort des Denkers in der Selbstversunkenheit der Meditation liegt. Der Geist aber ist nicht der des Subjektes, sondern der des Allgeistes. Im Schauen wird der schöpferische Mensch zum Mittelpunkt der Welt und diese zur Totalität, zur Vollkommenheit seines Weltgefühls. So ist die Erlebnisart des indischen Künstlers im selben Maße von der eines mittelalterlichen unterschieden wie sich im philosophischen Sinne der Metaphysiker vom Mystiker unterscheidet: hier die versunkene Hingegebenheit der Offenbarung, die Verdichtung der Welt zur absoluten Wahrheit und Einheit, dort die rauschhaft bewegte Verzückung, das Vergessen der Welt im Angesicht Gottes. So ruht der indische Künstler in der Konzentration und Andacht seiner Selbstbeschauung und baut aus den Bildern seiner Offenbarung sein Werk von Innen her auf.

Dabei gehen die Inhalte der religiösen Offenbarung — also alle jene Vorstellungen, die wir im Voraufgegangenen ihren Grundzügen nach angedeutet haben — unmittelbar in die Bedeutungskomplexe des Künstlerischen über. Diese Abgrenzung des Darstellungsbereiches der indischen Kunst ist nie verschoben worden. Da wir im folgenden im Einzelnen genötigt sein werden, auf diese Bedeutungsmomente einzugehen, mag an dieser Stelle der Hinweis genügen, daß wir dabei zwischen rein verkörpernden Elementen und darstellenden Elementen zu scheiden haben. Der erstere Komplex umfaßt die reinen Gottvorstellungen, gewissermaßen die reinen Seinsformen der Gottheit, je nach der buddhistischen oder brahmanischen Zugehörigkeit als Expressionen geistiger Elemente oder als Verdichtungen elementarer Potenzen und Wirkungen. Im letzteren Falle handelt es sich mehr um die Wirkungsvorstellungen von Göttern im Rahmen von Vorgängen und Geschehnissen.

Solange der Mensch erschaut und empfängt, ist er nur religiös, erst wenn sich in ihm das religiöse Erlebnis zum künstlerischen Erlebnis umsetzt, wenn sein Weltgefühl und sein Formgefühl ineinander aufgehen, die göttliche Kraft in seinen Händen die willenlose Lust zum Bilden erzeugt —

erst dann wird er Künstler. Der große Künstler ist aber auch immer der große Schauende, der Weise, denn Erkenntnis und Bildwerk sind nur den Formen nach verschieden, nicht aber dem Wesen nach. Der große Künstler ist nicht nur zugleich der große Weise, sondern auch immer der große Mensch auf Grund der metaphysischen Notwendigkeit seiner persönlichen Stellung, seiner Zugehörigkeit zu einer höheren Lebensstufe, nicht von seinem Willensakt, sondern von seinem Karma hängt alles ab, was er ist und was er tun muß. In seinen Werken als in seinen Handlungen aber etwas anderes wollen als die Göttlichkeit, hieße sein eigenes Karma trüben, sich in der Welt des Stofflichen von neuem verstricken.

Dieser Kunst konnte somit für alle Zeiten erspart bleiben, zu einer Ableitung unerfüllten Lebenswillens zu werden, zu einer ästhetisch persönlichen Lebensbetätigung, vom Leben selbst abgetrennt zu werden und zu verbürgern. Wir können so auch nicht eigentlich von guten oder schlechten Werken in unserem Sinne sprechen, sondern nur von größerer oder geringerer Intensität, von klar oder trübe oder von rein oder unrein des Karma, der inneren Läuterung. Die Wertung des Geschaffenen hängt einmal ab von der Klarheit und Größe der Visionen und andererseits von der Klarheit und Größe der Verbildlichung. Aber auch die Form ist Offenbarung, ist Wirken des Geistes. Nicht der Künstler, der einzelne schaffende Mensch, will die Form so oder will überhaupt etwas, sondern der Geist wirkt in ihm, er selbst ist im wahrsten Sinne des Wortes begeistert. Und sein Werk wird Kunst heißen müssen, wenn es nicht bloß Symbol ist und totes Zeichen des Wissens oder bloßes Bild eines Vorgangs um des Vorgangs willen, sondern wenn es aus reinen Formwerten heraus im Sinne des Metaphysischen wirkt, wenn seine Form als solche zur Offenbarung höherer Werte wird, wenn das Werk nicht nur Hinweis und stoffliche Vereinzelung ist, sondern wenn es die Totalität in sich trägt, wenn es selbst wieder eine harmonische, überirdische Einheit ist auf Grund der Gesetze der künstlerischen Gestaltung.

Die indische Kunst ist also immer eine überwirkliche, wie der Künstler eine Inkarnation des Gottgeistes ist, so sein Werk eine Emanation des Weltgeistes, der Gottheit in der übersinnlichen Sphäre des Künstlerischen. Der metaphysische Grundzug der Bedeutungselemente, an denen die Bildformen orientiert sind, die metaphysische Konzeption des künstlerischen Bildes im Akte der visionären Selbstschauung und die metaphysische Offenbarung des göttlichen Wirkens in der künstlerischen Form — bestimmen das Kriterium des Künstlerischen, d. h. aller für den Künstler und sein Werk maßgebenden Wahrheiten. Die übersinnliche Wahrheit und nicht irgendein der Natürlichkeit entnommener Maßstab bestimmt die Allgemeingültigkeit der Bildform, bedeutet doch alle Natürlichkeit der Erscheinung für den Inder nichts anderes als die große Illusion. Die künstlerische Wahrheit ist es, die dem an sich stofflichen Werke die Realität zugrunde legt, sonst müßte es zersetzt und zersplittert werden von dem Geiste der Erkenntnis, könnte keinen Bestand und keine Wirklichkeit haben, könnte kein Göttliches in sich bergen und müßte zerfallen wie jedes Ding, das Teil hat am stofflichen Kreislauf. Die Bildformen müssen dabei gleichzeitig dieselbe Wandelbarkeit haben wie die Seele in ihrer ewigen Transformation. Tier-, Pflanzen- und Menschenwelt sind — wie wir sahen — nur wechselnde Übergänge, und im selben Maße wechseln die Bildformen, ohne Hemmung und Abgrenzung wachsen sie ineinander hinein. Nicht die Scheinwirklichkeit banaler Gesichtsvorstellungen, sondern die Überwirklichkeit des geistigen Grundes bestimmt die Notwendigkeit der Formen. Was wir dabei an Wirklichkeitsformen, d. h. als auf Beobachtung zurückgehende Formen der Natürlichkeit antreffen, hat mit einer naturalistischen Tendenz nichts zu tun, erstrebt niemals den Ausdruck der Natürlichkeit, sondern steht nur als Mittel der Verbildlichung da, als Träger der künstlerischen Funktionen oder als Symbol der metaphysischen Wahr-

heit. Dabei müssen wir erkennen, daß gerade jene erotische Kraft der menschlichen Verknüpfungen, die im Metaphysischen sich als visionäre Bildhaftigkeit und als ein Erfassen der Weltgesamtheit kundgab, in der Sphäre des Künstlerischen zur Kraft einer gewaltigen Realisierung der überwirklichen Welt wird. Das ist es, was den Werken der indischen Kunst dies Maß klarster Plastik, diese Glut der Masse, diese Intensität des Ausdrucks und diese unerhörte göttliche Leiblichkeit gibt. Die Zeugungskraft der erotischen Vitalität wird in der Sphäre des Überirdischen zur künstlerischen Kraft der Formgestaltung. Das Übersinnliche zersetzt nicht die sinnliche Formwelt, sondern wird zu einer magischen Sinnfälligkeit gesteigert, und wie das Übersinnliche eine höhere Potenz ist als das Sinnliche, so ist die Realität der künstlerischen Form eine höhere, umfassendere und intensivere als die Erscheinungsform des Irdischen. So wird die stoffliche Leiblichkeit in der Kunst zur magischen Leiblichkeit, die Körperlichkeit einer plastischen Form bedeutet nie die Körperlichkeit einer stofflichen Erscheinung, sondern die Wirkungsform einer elementaren Größe oder die Existenzform einer geistigen Kraft. Alle Formen dieser Kunst also haben überwirkliche Gültigkeit und besitzen somit einen rein idealistischen Charakter. Und da — wie wir sahen — das geistige Weltbild des indischen Denkens nie von der grundsätzlichen Entwicklungslinie abgewichen ist, so hat auch die indische Kunstentwicklung nie jene Caesur erlebt, die zwischen archaischer und beobachtungsmäßiger Tendenz scheidet. Nirgends liegt ein Bruch im dualistischen Sinne vor, die plastische Größe ist immer die der erotischen Verbildlichung, der Bedeutung dieser Bildlichkeit aber kommt immer metaphysische Realität zu.

Der vollkommenen Unabhängigkeit in der Bildung von Formkomplexen in bezug auf die Erscheinungsbilder der Wirklichkeit steht aber eine begrenzende Formbestimmung durch die religiösen Bedeutungselemente entgegen. Der Künstler muß diesen religiösen Formulierungen gehorchen, er übernimmt die ausgeprägten Gottvorstellungen mit ihren attributiven symbolhaften Bestimmungen. Daraus entwickelte sich ein fest umrissener Bildschatz, der dem religiösen Pantheon entsprach und als Folge davon ein entsprechender Formkanon, der auch in vielen Schriften niedergelegt ist. So bestimmen die Lakṣhaṇas, die 32 großen und 80 kleinen Schönheitszeichen, die physischen Eigenschaften Buddhas, ebenso wie die des Çakravartî oder des großen Wesens Mahāpuruṣa, oder die Anlage, Orientierung und Gliederung eines Tempels ist durch die religiöse Symbolisierung schon von vornherein festgelegt, so werden die verschiedenen Stellungen und Körperhaltungen, des weiteren die Handstellungen der Mudrās, die umfangreiche Beigabe von Attributen, die Kleidung, auch Größe, Proportionen usw. bis ins einzelne hinein fixiert und bestimmten Bedeutungen gleichgesetzt. So bildet sich — besonders in Tibet — ein umfangreicher Farbensymbolismus aus. Des weiteren werden die Gestalttypen festgelegt, besondere Gruppen von Bildern aufgestellt. Alles das bedeutet natürlich eine äußere Bindung der Formen, eine Vorbestimmung der Bildanlage und eine Beschränkung auf ein bestimmtes Maß von Motiven. Aber diese Bindung bedeutet keineswegs eine unkünstlerische Beschränkung, wenn auch für die Entwicklung hier die Gründe zur Entartung liegen: Die indische Kunst, die nie Gefahr laufen konnte, in naturalistischer oder impressionistischer Veräußerung und Willkür zu verwildern, endete in einer schematischen Erstarrung, sobald das Bild als Typus nur übernommen, d. h. kopiert wurde, nicht aber erlebt. Diese Art der Vorbestimmung beläuft sich aber doch nur auf die äußere Erscheinung oder Anlage, die eben, wenn sie erlebt ist, metaphysisch notwendig begründet ist. Und andererseits fallen ja in Indien Kunst und Religion nicht auseinander, sondern waren ihrem Wesen nach tief miteinander verbunden: die Kunst ist ein Gottesdienst, die künstlerische Phantasie entwickelt sich innerhalb der metaphysischen, das religiöse Erlebnis ist der Urtypus des bildnerischen Erlebnisses. So stark ist diese gegenseitige

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

Bindung, daß die eigentliche künstlerische Tätigkeit erst beginnt, nachdem im religiösen Erlebnis die Bildbedeutung schon konzipiert ist, und nun im Akte der künstlerischen Konzeption nicht nur zu einem symbolhaften Gottbild allein, sondern zu einem selbsttätig — auf Grund von reinen Formwerten — wirkenden Formbild umgeschaffen wird, das aus sich heraus durch seine Verlebendigung der Form, durch seine Struktur, durch seine innere Verknüpftheit, mit einem Worte durch das Geheimnis der formalen Werte im metaphysischen Sinne wirkt. Da alle Formen unter dem Banne überwirklicher Geltung stehen, alle Elemente des Künstlerischen in der Vision der Offenbarung liegen und nicht aus einer sensualistischen Gesinnung heraus entwickelt sind, gelangte diese Kunst ohne Abstraktion zu reinen Formwerten, die an Größe, Reinheit und Grundsätzlichkeit den Werten der religiösen oder philosophischen Erkenntnisse gleichkommen.

Die Formprobleme des künstlerischen Ausdrucks müssen denen des philosophischen, religiösen und literarischen Ausdrucks parallel laufen, da sich derselbe Geist in allen auswirkt und derselbe unumstößliche Glaube, dieselbe Einstellung der Weltgesamtheit gegenüber alle diese Formen bestimmt. So finden wir gemäß den früheren Auseinandersetzungen die Denkformen der Reihenaufbildung, der Terrassenschichtung, der zentralisierenden Überordnung als Formprinzipien in der Kunst wieder. So werden wir die Begriffe von Geist und Stoff als Probleme von Raum und Masse wiederfinden, werden den Begriff der Identität in der Wechselwirkung von Raum und Masse entdecken können, die allumfassende Tendenz der Totalität führt zu einer unbeschreiblichen Einheit von Plastik und Architektur, wie zu einer umfassenden Begründung der Harmonie, die Einbeziehung und Unterordnung der Einzelform unter eine Gesamtheit führt zur Zentralisierung oder zur Frontalität. Die große Begabung der Verknüpfung, die im erotischen Sinne zum Liebesreichtum, im philosophischen Sinne zu einem weltumfassenden System führte, die der Phantasie die Fülle der bildhaften Größe, jedem geistigen Werk die leibliche Realität gibt, die jeder Plastik den seltsamen Grad innerer Adhäsion verleiht — führt in der Kunst zum monumentalen Gesamtwerk: der von farbigen Skulpturen bedeckte, von allen Seiten her sich aufbauende Tempelkomplex mit Mauern, Höfen, Gärten, Teichen, Toren und Tempeln, mit Götterbildern und Terrassen, Nischen und Kuppeln, mit der Formüppigkeit einer tropischen Landschaft, der Folgerichtigkeit eines philosophischen Weltbildes, der Überwirklichkeit einer Offenbarung. In dieser Gesamtheit, orientiert nach dem Bilde des Zenith, dem Lauf der Sonne, den Richtungen der Winde, fließen alle Einzelformen, Bilder und Rhythmen zu einer Harmonie zusammen, in deren Schoß die seltsamsten Feiern und Gebete, Prozessionen und Tänze den Rhythmus dieser Einheit aufnehmen.

Das Gefühl für die Totalität ist es, das alles indische Leben bestimmt, und eine solche Gesamtheit zu gestalten war nur möglich, wenn alle Werte ineinander aufgehen, wenn alle Überzeugungen eine einzige Wahrheit darstellen, wenn alle schaffenden Künstler und Werkleute eine einzige unpersonliche Gesamtheit bilden und wenn alle Gläubigen von dieser einen Idee hingerissen sind, nur möglich, wenn das ganze Leben eine Einheit ist. Diese Gesamtheit ist das vollendete Zeichen des Aufgehens des Einzelnen im All der Beschauung, so geht auch der einzelne Künstler in seinem Werke auf, er selbst ist nur Medium, die Offenbarung ein Akt des Gottgeistes. Der Geist des Einzelnen wird nie als Geist der Person erlebt, sondern als Inkarnation des Göttlichen. Die Typisierung des Denkens und Bildens, die alle Einzelzüge auslöscht und die wohl im Laufe der Zeit zur Erstarrung führen konnte, ist aber im Grunde nicht Schematisieren, sondern Zusammenwirken, vollkommenes Verknüpfen. Die Person wird abgelöst durch die Allheit, nur in seiner Vereinigung mit dem Unendlichen, in seiner Verknüpfung mit dem Weltgrunde wirkt der Einzelne gemäß den Gesetzen der Wahrheit. Und damit ist aller Standpunkt festgelegt: das Ver-

FORMPROBLEME DER ARCHITEKTUR

hältnis vom Lebenden zum Leben, vom Weltlichen zur Umwelt, vom Erkennenden zur Erlösung und Erkenntnis, vom Wirkenden zum Werk. Alles kommt auf den Einzelnen an, auf das, was er an Streben, Verinnerlichung, Reinheit, Intensität beizusteuern vermag, nichts endet im Einzelnen und nichts ist Vereinzelung. Jetzt ist es nicht mehr die einfache dualistische Verknüpfung vom Einzelnen zum All, sondern das Sein des Einzelnen ist das All, ist die Totalität, nicht das Anschauen, nicht das lose Verbinden von Gesicht und Gefühl mit Dingen und Gedanken, sondern das Leben ein Bewußt-sein der Welt, nicht Punkt sondern Mittelpunkt, Kreis und Gipfel, nicht Aufbau, kaum mehr Wachstum, sondern vollkommenes einfaches Dasein, das in seiner größten Entfaltung zugleich größte Verdichtung ist, in seiner vollkommensten Fülle vollkommene Leere — Parinirvâṇa. Und alles, was aus dem Schwerpunkt zurückwirkt, muß Vollkommenheit sein, Notwendigkeit und Harmonie. Das Denken ist dann ein rhythmisches Kreisen, das Geschehen ein Auswirken in harmonischen Reihen, das Bauen und Gestalten ein Verknüpfen jenseits der stofflichen Kausalität, das Leben ein Aufwachsen von der Mitte zum Gipfel, die Evolution des Kreises zum Punkt, vom Leib zum Geist, zur Erkenntnis, zum Nirvâṇa, zum Parinirvâṇa, vom Sein zum Nichtmehrsein und Niemehrsein. Und so treten uns als Abbilder der Formen des Lebens und der Welt die künstlerischen Formen vor Augen: die Pyramide, Kreis, Symmetrie und Reihung, in der monumentalen Größe ihrer künstlerischen Vertiefung, ihrer inneren Unendlichkeit und ihrer urhaften Gültigkeit.

Die Vollendung des Kunstwerkes und die Tat des Künstlers aber bildet für den Inder immer ein unergründliches Geheimnis. Das Kunstwerk als solches wirkt als ein göttliches Gebilde, und der Künstler als Mensch inkarniert sich in seinem Werk zu einer höheren Stufe des Seins. In ihm wirkt die göttliche Kraft, das Unbegreifliche der Offenbarung, der „ans jenseitige Ufer der Welt gelangten Weisheit“ gilt nicht als menschliche Tat, sondern als Werk des Göttlichen. So werden auch Dichter und Weise als Inkarnationen der Götter angeschaut, wie Nâgârjuna, in dem die Nachwelt eine Inkarnation des Vishṇu sah.

*

*

*

3. FORMPROBLEME DER ARCHITEKTUR

Von vornherein muß nunmehr feststehen, daß Architektur nichts anderes ist als die monumentalste Verkörperung einer überwirklichen Weltgesamtheit, ein eruptiver Ausbruch des schöpferischen, gottdienenden Lebensgefühles, aus einem Trieb heraus, der an die geheimnisvollsten Wurzeln des menschlichen Daseins rührt. Solche Architektur kann sich nicht im Wert konstruktiver Lösungen erschöpfen, ihr kann nicht einfach die Bedeutung eines raumabschließenden Gebildes zukommen, sie ist nicht der stolze Ausdruck einer menschlichen Größe, nicht das Wahrzeichen einer üppigen Stadtgemeinschaft, nicht die Schutzstätte einer gläubigen Gemeinde, sie kann dies alles sein, aber es ist nicht der Zweck und die Absicht, die die schaffende Gemeinschaft beseelte und ihrem Werk die Form der Wirklichkeit gab. Frei von aller Zielsetzung, ungetrübt von Zweckbeklemmungen erwächst der indische Tempel in einer geradezu transzendentalen Reinheit als ein Monument des Göttlichen, in dem die Gesamtheit zusammenfließt, und das der Gesamtheit als ein Heiligtum vor Augen ist. Die Grenzen zwischen Irdischem und Göttlichem werden dabei nicht verwischt: so bedürfnislos und notdürftig das Wohnhaus und so bescheiden und zwanglos die Siedelung, so überreich und gewaltig ist der Tempel. Architektur heißt immer soviel wie: Verherrlichung, Überwirklichkeit, das Göttliche ist ja nicht fern gerückt, nichts Abseitiges, die Götter scheinen nicht in unerreichbarer

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

Ferne zu wohnen, sondern verwandeln sich in leibhaftige Nähe, bleiben in Bild, Bau und Wirklichkeit immer gegenwärtig. Entsprungen der schöpferischen Hingerissenheit einer Vielheit gleicht der Bau einem Traumbild, nicht aus Absicht sondern aus Sehnsucht geboren, nicht zum Zweck sondern zur Verherrlichung, nicht aus Berechnung sondern aus Lebensfülle erstanden, eine Rauschgeburt, eine visionäre Erfüllung, eine Formoffenbarung des Weltgrundes, eine Götterherberge, eine himmlische Stadt oder das Abbild eines überwirklichen geistigen Weltbildes. Der Sinn dieser Architektur liegt in der Nähe des Göttlichen und ihr Formwert in der menschlichen Leibhaftigkeit der Idee.

Die Architektur als übergeordnete, umfassendste Formeinheit entspricht als solche dem Gesamtbau der philosophischen Systeme, unter die jeweilig alle Einzelheiten des Gedanklichen in ununterbrochener Folgerichtigkeit sich einordnen, entspricht dem allumfassenden Weltbilde, unter dem alle Erscheinungen und alles Sein erfaßt werden. Ja, dies Weltgefühl, das in der metaphysischen Einheit der Welt wurzelt, entspricht nicht nur in seiner allumfassenden Bedeutung der architektonischen Gesamtheit, sondern diese fußt als solche eben auf dem Bewußtsein der Welteinheit und auf der Überzeugung einer überwirklichen Gültigkeit der Welt. Der transzendente Ort der vollkommenen Weltverknüpfung wird in der Sphäre des Künstlerischen zum architektonischen Ort vollkommener Gottverwirklichung. Die Einheit der künstlerischen Formen unter der Norm der Architektur ist unlösbar mit der Gewißheit der metaphysischen Einheit der Welt verbunden. Architektur und Philosophie sind sich in ihrer Transzendenz, in ihrer überwirklichen Reinheit und in ihrer Vollkommenheit im Geiste durchaus verwandt, die Architektur ist wie die Philosophie die monumentale Verwirklichung einer unendlichen Gesamtheit. Erst wenn wir dies in seinem ganzen Ausmaß gelten lassen, können wir uns von dem heutigen Begriffe dessen, was wir unter Architektur zu kennen gewohnt sind, entscheidend genug frei machen, um dieser wahrhaften Architektur den größten und reinsten Ausdruckswert aller künstlerischen Formeln zuzuerkennen.

Diese Architektur bedeutet unter allen künstlerischen Ausdrucksformen die umfassendste Formeinheit und in ihrer übergeordneten Gültigkeit die Formgesamtheit, unter der alle Einzelformen, alle Funktionen und Elemente zusammengefaßt werden, ohne die diese Einzelformen nur bedingte Existenzgültigkeit haben, nicht anders wie jeder einzelne Mensch oder jeder einzelne Gedanke nur Glied oder Teil einer höheren Gesamtheit ist. Alle künstlerische Einzelwirkung wurzelt im architektonischen Grunde, in ihm liegen alle künstlerischen Werte inbegriffen. Die Unterscheidung von Einzelplastik und Architektur als verschiedener Kategorien der künstlerischen Tätigkeit hat hier keine Geltung, alle bildnerische Kunst geht in der Architektur auf, und das architektonische Schaffen als solches ist eine bildnerische Tätigkeit, daraus ergibt sich, wie wir sehen werden, eine weit über das Maß rein kompositioneller Bindung hinausgehende Verknüpfung von Plastik und Architektur. Es ist das metaphysische Weltbewußtsein, das der Architektur dies höchste Gesetz des künstlerischen Schaffens überträgt, und wir müssen erkennen, daß nur eine schöpferische Reinheit, eine Fülle der Phantasie und eine gewaltige Kraft der Zusammenfassung zu einer derartigen Monumentalisierung der Kunst gelangen konnte. Die Architektur als Gesamtkunst kann nur auf der inneren Einigkeit einer Werkgemeinschaft, aus ihrer Unpersönlichkeit, ihrer reinsten Liebe zum Werke, ihrem hingerissenen Geiste erwachsen, und auch nur dann, wenn diese Werkgemeinschaft sich wieder eins fühlen kann mit der Volksgemeinschaft. Alle künstlerische Einzeltätigkeit drängt nach dieser höchsten Erfüllung in der Gesamtheit von Bau, Bild und Volk. Und in diesem Sinne ist es nötig, der Architektur wieder die große Freiheit eines künstlerischen Monumentes, die sie heute verloren hat, zurückzugeben, daß wir wenigstens wieder erkennen, daß die letzte Forderung aller Kunst die Architektur ist, die über sich selbst hinausweisende, zwecklose Verkörperung weltlich-göttlicher Verherrlichung.

In solcher Architektur, die den monumentalsten Ausdruck metaphysischer Bildhaftigkeit bedeutet, sind alle Formen vom Geiste des Überwirklichen bestimmt. Nur aus dieser inneren Freiheit der architektonischen Formen kann die letzte Formreinheit, die die Architektur zur höchsten Kunst erhebt, entstehen. Freiheit der Formbildung bedeutet, daß die schöpferische Idee nichts anderes will als sich selbst, als die Welt des göttlichen Seins zu erfassen und zu gestalten. Und je ungehemmter, restloser dieser Geist künstlerische Wirklichkeit wird, desto unwirklicher und unendlicher wird seine Verbildlichung ihn verkörpern, nicht mehr auf Grund von Wirklichkeitswerten, durch assoziative Verknüpfungen oder durch die Stimulanz eines theatralischen Schauspiels, sondern auf Grund von reinen Formwerten.

Die vollkommene Freiheit und Reinheit der architektonischen Formen, ihre Wertung auf Grund von geistigen Bedeutungsgesetzen oder von künstlerischen Wirkungsgesetzen, scheint aber von vornherein im Widerspruch mit den Abhängigkeiten der Architektur von Nutzen, Zweck, Konstruktion und Material zu stehen. Nirgends liegt in der Tat das Problem der künstlerischen Verwirklichung der Idee so verwickelt wie bei der Architektur, die mit der ungeheuren Stofflichkeit ihres Materials und seinen unerbittlichen Forderungen sich gegen die Welt des reinen Geistes, gegen die Welt der Phantasie aufzulehnen scheint, nirgends scheint die Abhängigkeit von äußerlichen Momenten so unumstößliche Bedeutung zu haben wie in der Architektur, wie ist es möglich, der Architektur mit ihrem gewaltigen Kräfteaufwand die gigantische Nutzlosigkeit eines künstlerischen, eines geistigen Werkes zubilligen zu können? Wir werden also zu untersuchen haben, wie die indojavanische Architektur diese Probleme, und zwar die der Masse, des Verhältnisses zum Material und der Bedeutung des Zweckwertes auffaßt und löst und werden dabei erkennen, daß sie zu Lösungen gelangt, die der abendländischen Architektur in diesem Maße fremd sind, wir müssen so gut vom Parthenon wie von der Hagia Sophia, vom Straßburger Münster wie vom Dresdener Zwinger Abstand nehmen und müssen auch eine begriffliche Formulierung der Architektur, die die indische Architektur nicht berücksichtigt, als einseitig und zu eng ablehnen. Weder der klare tektonische Rhythmus des Parthenon, noch der kubische Raumrhythmus der Hagia Sophia, noch der konstruktive Rhythmus eines gotischen Domes, noch der Rhythmus der Massenbewegtheit eines barocken Baues korrespondiert mit dem Gesamtrhythmus eines indischen oder indojavanischen Tempels.

Im Mittelpunkt dieser Architektur erscheint vorerst das Problem der Masse, d. h. wie und in welchem Grade das Prinzip der künstlerischen Verwirklichung das Prinzip des Stofflichen überwindet. Wir müssen uns die vorausgegangene Bemerkung ins Gedächtnis zurückrufen, daß das eigentliche Material des Künstlers, das seiner Formen Bau, Sinn und Wert bestimmt, nichts anderes ist als sein eigener Geist, jene Gemeinschaft der schaffenden Geister, die sich als Medium einer Offenbarung fühlen, das ist gewissermaßen das Material der geistigen Konzeption. Aber auch das Verhältnis zum Werkmaterial, d. h. der Masse, wird dadurch endgültig bestimmt: das Primat der überwirklichen Idee über alle Stofflichkeit der Verbildlichung hat zur Folge, daß das Material als solches nie als Element materieller Funktionen selbständige Formgeltung erhalten kann, die Formwerte, nach denen das Material im künstlerischen Sinne organisiert wird, beruhen nicht auf tektonischer Verbildlichung, nicht auf der Sichtbarmachung materieller Verhältnisse und Beziehungen, nicht auf der rationalen Erklärung eines baulichen Sachverhaltes, gegen eine derartige Verselbständigung des stofflichen Elementes oder eine derartige Sachbestimmung des Ausdrucksrhythmus widersetzte sich jenes — im metaphysischen Bewußtsein eines Geistprinzips wurzelnde — schöpferische Gefühl Indiens. Aber ebensowenig wurde der andere Weg eingeschlagen, die Masse auf konstruktivem Wege

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

zu entmaterialisieren und dadurch zu einem reinen Formdasein zu verselbständigen, denn gegen eine derartige Auflösung der Masse durch den künstlerischen Gewaltwillen mußte sich die ganze Erdhaftigkeit des indischen Empfindens, die erotisch begründete Anerkennung der Weltgesamtheit, das tiefinnerliche Gefühl für die Übermächtigkeit der Realität widersetzen. Dazu kommt die grundlegende Eigenart dieser Architektur, daß die Masse als Gegensatz zu einer konstruktiven Tendenz eine stark plastische Tendenz besitzt, d. h. die Ausdruckstendenz eines symbolisch orientierten, unendlichen Massenkörpers, nicht eines abgrenzenden, umschließenden Innenraumes. In diesem Sinne läßt sich die Architektur eher als Monumentalplastik denn als raumbildende Konstruktionsarchitektur auffassen. In der indischen Architektur wird die Materie zum reinen Prinzip der Stofflichkeit erhoben und verdichtet, in ihrer ganzen vitalen Existenz und Dinghaftigkeit als Masse verkörpert, in ihr die Welt der Realität symbolisiert, der künstlerische Ausdruck auf den höchsten Grad der Verwirklichung erhoben, aber durch geistige — also in diesem Falle durch formale — Verhältnisbildung in Beziehung zum Unendlichen gesetzt und damit durch eine überwirkliche harmonische Relation entkörperert, also durch Distanzierung, nicht durch brutale Auflösung gewertet. Wie der indische Denker sein menschliches Leben nicht mißachtet und verdammt, noch ihm besondere Wichtigkeit oder Allgemeingültigkeit beimißt, sondern es unter dem Aspekt metaphysischer Erkenntnis zwischen Notwendigkeit und Bedingtheit einreicht, so wird auch das künstlerische Verhältnis von Form zu Material bestimmt: die Materie unterliegt dem freien Gesetz der bildnerischen Idee, aber sie wird nicht konstruktiv zersetzt oder tektonisch erfaßt, ihr Wesen weder auf technischer noch auf naturwissenschaftlicher Basis zu ergründen gesucht, sondern aus der philosophischen Einsicht heraus erfaßt, d. h. durch die geistige Einsicht in ihre Gültigkeit, ihre Realität und ihre elementare Stellung im Weltganzen. So wird die Masse künstlerisch zum Prinzip der Realität erhoben und ihrem immanenten Wesen gehorcht, zugleich aber wird sie durch Antithese mit dem Gesamt-raum in eine überwirkliche Harmonie überführt. So ergibt sich das Maß mächtiger Erdhaftigkeit, die Masse selbst wird zu einem Hauptelement, zum Prinzip künstlerischer Wirkung und als solches in seiner ganzen körperhaften Wahrhaftigkeit, seiner allseitigen, handgreiflichen Begrenztheit zum Ausdruck gebracht. Die Masse wird zum Prinzip der Erde, die zwar für sich besteht, aber nie als das Endgültige und Alleinige, nie als ein in sich abgeschlossener und für sich allein bestehender Komplex. Das ganze Sein des Irdischen wird in das Thema des Ausdrucks der Masse einbezogen und darin entwickelt: mit all seiner Leidenschaftlichkeit und Starrheit, seiner Bewegtheit und Begrenztheit, seiner tausendfältigen Vielgestaltigkeit und Gebundenheit. Dem künstlerischen Prinzip der Masse wird — gleichlaufend den philosophischen Prinzipien von Stoff und Geist, von Materie und göttlicher Allheit — das unstoffliche Prinzip des Raumes entgegengestellt. So steht der undurchdringlichen, allseitig begrenzten Masse der unfäßliche, unendliche Gesamt-raum gegenüber. Noch deutlicher als beim Problem der Masse kommt beim Problem des Raumes das Wesen dieser Architektur zur Geltung, bei uns bildet doch immer der Innenraum ein Hauptelement des architektonischen Gebildes, wobei die Masse eben nie für sich selbst da ist, sondern immer nur in bezug auf diesen Raum als raumabschließende Funktion, diesen Innenraum, als eine selbständige kubische Raumexistenz, kennt die indische Architektur nicht, oder, wo er auftritt, erscheint er in ganz anderem Sinne und anderer Auffassung: der Raum, der hier mit der Masse verknüpft ist, auf den die Masse hinweist, der mit der Masse identifiziert wird, der die Masse bestimmt und sie über sich hinaus zu einer überwirklichen Potenz erhebt, ist der ewige, unendliche Gesamt-raum. Die Allseitigkeit der Masse geht in die Totalität des Raumes über, die Masse wird zu einer Modifikation, einer Erscheinungsform dieses Raumes, der in seiner Unbegrenztheit der Dimensions-

weite der Weltseele gleichkommt, die Masse selbst wird zur künstlerischen Potenz der Realität und zugleich zur metaphysischen Offenbarung des unendlichen Raumes.

Die Konstituierung dieser beiden künstlerischen Hauptprobleme entspricht an Grundsätzlichkeit und Allgemeingültigkeit derjenigen der philosophischen Hauptprobleme. Im selben Maße wie dort alles geistige Schaffen auf dem Doppelmaß von Verbildlichung und Übersinnlichkeit, auf dem Ausgleich gegensätzlicher Elemente beruhte, so liegt auch das Wesen dieser Architektur begründet in dem Doppelmaß begrenzter und unbegrenzter Faktoren, materieller und funktionsloser, realer und metaphysischer Wirkungen, in dieser Gleichzeitigkeit von Erdhaftigkeit und Geistigkeit, diesem Einklang irdischer und himmlischer Harmonien zum Gesamtrhythmus, in dieser Einordnung jeder Tatsächlichkeit unter das Maß überwirklicher Bedeutung, in der Verallgemeinerung von Erscheinung zum Wesen. So wiederholt sich auch hier wieder das Doppelmaß von erotischen und spekulativen Tendenzen, das das ganze geistige Leben erfüllt, wiederholt sich hier in noch gesteigerter Gültigkeit, denn das architektonische Schaffen ist die vitalste aller schöpferischen Funktionen und zugleich die geheimnisvollste und überwirklichste. Es erfordert eine Totalität des Weltbewußtseins und eine Vitalität des schöpferischen Hergangs, wie es bei keinem anderen geistigen Prozeß der Fall ist. Und das architektonische Gebilde, das geschaffene Werk, ist von allen geistigen Schöpfungen die wirklichste Schöpfung, die tatsächlichste, die handgreiflichste Verkörperung, die am ungeheuerlichsten an die Grenzen der Welt rührt.

Durch die Gleichsetzung von Raum und Masse, die zur Auffassung der Masse als eines undurchdringlichen, erstarrten Raumes führt, sowie durch die elementare Verallgemeinerung der Masse zum Prinzip der Realität, wird diese Masse von selbst zum Hauptmotiv und Hauptträger der architektonischen Ideen und ihrer Verbildlichung. Das ist nicht so selbstverständlich wie es scheint und schon insofern von Wichtigkeit, als hier zwischen der Masse als Materialelement und dem architektonischen Formausdruck eine innerlich berechtigte Korrespondenz besteht, die weit über die Bedeutung des Materials als eines — zum Teil widerstrebenden — Verbildlichungsmittels hinausgeht, der Formwert der Masse besitzt somit bereits von vornherein elementare Bedeutung und philosophische Geltung, ohne daß dieser erst, wie in den Fällen, wo die Masse unter dem Zwang der Bildung eines Innenraums und seines kubischen Ausdrucks stand, auf tektonischem, konstruktivem oder sonstwie abgeleitetem Wege festgestellt werden müßte. So stark ist in diesen Bauten das Element der Masse als plastisches Element behandelt, daß wir nach unserer üblichen Terminologie diese Bauten eher unter dem Begriff der Plastik als unter dem der Architektur auffassen müßten, ein solcher Tempel ist die monumentalste Steigerung dessen, was wir als Denkmal zu bezeichnen gewohnt sind, nur daß die Komposition über die Begrenztheit einer körperlichen Form hinaus auf der freien überwirklichen Formbildung eines architektonischen Monumentes entwickelt ist. Die Baumasse ist wie die plastische Bildmasse das Prinzip der künstlerischen Verwirklichung, so wird auch im plastischen, weniger im tektonisch-konstruktiven Materialsinne die Baumasse behandelt, d. h. frei verwertet, aber kompositionell als Architekturmasse monumentalisiert. So bedeutet diese Architektur die reinste und gewaltigste Steigerung der Plastik.

Gegenüber dem Begriff der Masse als elementarem Prinzip der Verwirklichung, der Erdhaftigkeit und der Realität treten die Verschiedenheiten der Stoffarten ganz in den Hintergrund, schrumpfen die Materialbesonderheiten wie zwischen Holz und Stein zu nebensächlichen Erscheinungsformen zusammen. Die Masse wird gewissermaßen unter ihrem philosophischen, aber nicht unter ihrem naturwissenschaftlichen Aspekt angesehen und behandelt und die Form nicht gegenständlich, sondern kosmisch orientiert. Eine Einfühlung in die stofflichen Bedingungen, in die Besonderheiten von Stoffarten und ihre spezifischen Strukturen hat es nicht gegeben und würde soviel bedeuten, als die

künstlerische Wirkung durch Bezugnahme auf materielle Bedingungen trüben und ihren Gültigkeitscharakter abschwächen. Lediglich insofern mag die Wahl einer Materialsorte von Bedeutung gewesen sein, als ihre Behandlung mit dem besonderen Ausdruckswollen korrespondiert. Und auch das Prinzip der Rentabilität kann in einem Lande, wo der Reichtum ein Symbol des Göttlichen ist, und das Bauen einer heiligen Handlung gleichkommt, keine Wertbestimmung besitzen. Man baute und bildhauerte fast ausschließlich in dem Materiale, das man vorfand, dem porösen Lavatrachiet, und formte in diesem Materiale, unbekümmert um seine besonderen Materialbedingungen, den ganzen Schatz der Phantasie, erst später in ostjavanischer Zeit bevorzugte man zum Teil gebackenen Stein, der Farbe und seiner kleinteiligen kantigen Schärfe wegen. Das ist aber das Fabelhafte an der Architektur dieses Landes, daß sie im letzten Grunde unabhängig ist von allen materiellen Verhältnissen, daß sie nicht erpreßt und abgenötigt ist, sondern als Werk einer unbezähmbaren Lebensfülle, eines göttlichen Leichtsinns der Verschwendung und einer heiligen Dienstbereitschaft entsteht.

Nach alledem muß sich von selbst verstehen, daß das Problem der Nutzhaftigkeit im Rahmen dieser reinen, sozusagen ungegenständlichen Architekturauffassung eigentlich gar nicht existiert. Für die Architektur, die die höchste Ausdrucksformel der Kunst bedeutet, gilt weder Zweck noch Nutzen und Brauchbarkeit. Sie ist nicht da, um „gebraucht“ zu werden, sondern um zu wirken auf Grund der in ihr künstlerisch investierten geistigen Kräfte. Und so ist die lebendigste Art der Wirkung die der absichtslosen Anziehung, der ungeheuren Suggestion, und so erfüllt sich ein Tempelbau erst dann in seinem ganzen Lebensreichtum, wenn die Menschen um ihn herum leben, mit ihm leben und ihr menschliches Leben seinen höheren Kräften verbunden wissen, wenn sie ihn tragen durch ihre innerlichste Anteilnahme.

So geht die enge Brauchbarkeit über in die Absichtslosigkeit künstlerischer Wirkung und der Nutzwert wird herabgedrückt zum bloßen Anlaß. Die Baugruppen, die sich auf Grund des Anlasses aufstellen lassen, unterscheiden sich jedoch im Grunde lediglich nach dem Grade, gemäß dem die künstlerischen Bauprinzipien sich im Bau verwirklichen, wir sehen dabei allerdings von den Bauten ab, die nicht unmittelbar mit der Tempelarchitektur in Zusammenhang stehen, denn nur für die Tempelbaukunst kann die Auffassung der Architektur als freier Monumentalplastik ganz zu Recht bestehen. Wir müssen in diesem Sinne drei verschiedene Baugruppen der indojavanischen Architektur unterscheiden: die Stûpas, Tjandis und Vihâras. Stûpas sind reine Monumente, gewaltige plastische Bauwerke. Ursprünglich sind es große Reliquienschreine für Andenken an den Gautama-Buddha, dann werden sie zu Weihewahrzeichen an den Stätten, die durch Buddhas Leben geheiligt waren, und schließlich bedeutet der Stûpa — wie bei dem einzigen Vertreter dieser Bauart auf Java, dem Boro Budur — die gewaltige Verkörperung des mahâyânistischen Glaubens, ein Symbol der göttlichen Welt. Tjandis sind ursprünglich Grabbauten für hochstehende Persönlichkeiten, wie Begräbnisbeigaben zeigen, oder in schon erweitertem Sinne auch Grabstätten für Mönchsgemeinschaften. Aber gerade hier zeigt sich, wie der Anlaß vollkommen im Werke aufgeht: es sind architektonische Glaubensbekenntnisse, Tempel, in deren Götterschutz die Asche der Leichen verwahrt wird. Die Urnen sind dabei meistens auf ähnlich geheimnisvolle Weise im Baukörper verbaut wie etwa bei der Chefred-Pyramide in Gizah. Der Begriff der Tjandis umfaßt aber auch über die Bedeutung der Grabtempel hinaus die reinen anlaßlosen, den Göttern geweihten Tempelanlagen, so daß in diesem Sinne alle Tempel außer den Stûpas unter den Begriff von Tjandis fallen. Der Anlagetypus der Tjandis zeigt weitgehende Veränderungen bei gleichbleibenden Grundelementen, neben den kleinen, alleinstehenden Tjandis, wie etwa Pawon (43) und Mendoet (36), kommen große, kombinierte Tempelanlagen wie der Prambanan (62) vor, wobei Tempel- und Grabbauten zu räumlich ausgedehnten Baukom-

plexen vereinigt werden, so stehen im Prambanan um den Haupttempel herum sieben Nebentempel und um diese herum wieder in Gürtelreihen angeordnet die kleinen Grabmonumente der Mönchsbrüderschaften (Planzeichnung 10). Leider sind in fast allen Fällen die umgebenden Beibauten zerstört, so daß wir kein vollständiges Bild einer Gesamtanordnung mehr besitzen, doch ist wohl anzunehmen, daß diese Tempelanlagen noch nicht jene gewaltigen Dimensionen und Verkuppelungen von Mauern, Toren und Tempeln wie in Ankorvat oder wie in den vornehmlich südindischen Tempeln zeigen. Es scheint, daß diese Gesamtkompositionen auf Java nicht üblich gewesen sind. Neben der Kombination von Tempeln und Grabbauten kommen auch solche mit Wiharas vor. Diese dritte Baugruppe der Vihâras sind Klöster, also in der Hauptsache Wohnbauten, doch in Verbindung mit reinen Kulträumen, die dann im Erdgeschoß liegen, solche Vihâras sind die Bauten von Sari (50 und Planzeichnung 6) und Plaosan. Die zu all diesen Bauten gehörigen Beibauten unterliegen den gleichen Bauprinzipien wie die Tempel selbst, erst in späterer ostjavanischer Zeit scheint sich für besondere Zwecke, wie bei den Badeplätzen, auch ein bestimmter Stil unter stärkerer Betonung eines rein dekorativen Momentes ausgebildet zu haben, leider bricht gerade hier durch die Islamüberflutung die Entwicklung ab. Auch selbständig entwickelte Torbauten sind wohl erst — wie bei Badjang Ratoe (146) und anderen Bauten — in späterer Zeit üblich geworden.

Formal unterscheiden sich diese drei Baugruppen im wesentlichen durch die Raumverwendung: der Stûpa ist raumlos, die Tjandis haben kleine Raumnischen unter Verbindung von Vestibûl und Zellaräumen, deren Zahl sich nach der religiösen Bestimmung richtet, dabei wird die Zentralform der Stûpas in eine Längsrichtung abgewandelt, bei den Klosterbauten ist die Raumbedeutung naturgemäß stärker in den Vordergrund gerückt und erstreckt sich bis zu einem gewissen Grade die plastische Gesamtentfaltung der Bauform. Diese ganze Innenraumfrage hängt ab von der religiösen Orientierung des betreffenden Tempels, d. h. von Zahl, Bedeutung und dem gegenseitigen Verhältnis der Götterbilder, die, entsprechend ihren religiösen Vorstellungsbedeutungen hier zu einem architektonischen Komplex vereinigt werden. Die — von Material und Zweck unabhängige — Architekturform ist also im Grunde abhängig von der religiösen Begriffsetzung, deren Verkörperung der Bau ist. Wesentliche Momente der Anlage, Gliederung und des Aufbaus sind dem Künstler durch die religiösen Elemente gegeben, die geistige Konzeption des Baues vollzieht sich im Rahmen des metaphysischen Erlebnisses oder der religiösen Vorbestimmungen. Es läßt sich also sagen, daß die Formprobleme der Architektur nicht an den äußeren Elementen, sondern an den metaphysisch-religiösen orientiert sind, daß diese in ihrer Grundsätzlichkeit sich mit den allgemein gültigen geistigen Prinzipien decken müssen und die reinen Formenmelodien die metaphysischen Grundideen verwirklichen. Der Grundriß eines Tempels ist gegeben durch den zu verkörpernden religiösen Komplex, Orientierung, Gliederung und Aufbau korrespondieren mit eben jenem geistigen Vorstellungsbesitz der philosophischen oder religiösen Idee. So merkwürdig dieses klingen mag, daß philosophische Berechnungen auf die Architektur größere Bestimmungen ausüben als etwa statische Erwägungen, so bestätigt doch das in Zeichnung 1 gegebene Diagramm, wie stark das religiöse Schema den Aufbau von vornherein bestimmt. Das Wichtige aber ist, daß diese Geisterlebnisse schon als solche eine eminente Sinnlichkeit besitzen und ihre Struktur eine geradezu architektonische zu nennen ist, ich erinnere, daß wir das philosophische System der Welt schon als solches eine geistige Architektur nennen konnten. Diese religiöse Bestimmung führt zu einer tiefgehenden Symbolhaftigkeit, die bis in die verzweigtesten Tatsachen von Ort, Anlage, Orientierung und Aufbau hineinreicht. Ja, es scheint sogar, daß die verschiedenen Tempel untereinander auf Grund astronomischer und spekulativer Vorstellungen und Berechnungen verbunden sind, wie etwa die Tempel Boro Budur, Mendut

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

und Pawon, die in einem bestimmten Situationsverhältnis zueinander stehen. Aber in diesen Dingen werden wir wohl immer die wenig wissenden Laien bleiben, so daß die Feststellung als solche uns an dieser Stelle genügen muß, um nunmehr aber im einzelnen auf jene Probleme überzugehen, in denen das Moment der künstlerischen Wirkung die Fragestellung bestimmt.

Im Bautypus des Stûpas müssen, da alle äußerlich ablenkenden Besonderheiten am vollkommensten ausgeschaltet bleiben und seine Raumlosigkeit am reichsten die plastische Tendenz sich auswirken läßt, die Formwerte, die das Wesen dieser Architektur bilden, am monumentalsten zum Ausdruck kommen. So ist auch in der Tat der Boro-Budur (1—7) das gewaltigste und überwirklichste Baumonument Javas. Der architektonische Sachverhalt ist ein denkbar einfacher: ein aus rechtwinkligen und kreisförmigen Terrassen zentral sich verjüngender Steinmantel, der den Vollkern eines gewachsenen Hügels umschließt, der 36eckige Grundriß verjüngt sich nach oben zu in Form einer abgestuften vierseitigen Pyramide bis zum runden Hauptdagob, schwere geschlossene Summierung der Baumasse, ursprünglich dem Profil eines Halbkreises eingeordnet, keinerlei Innenraum, kein Ablösen der Masse, die Masse erscheint in einer erdrückenden Dichtigkeit und Schwere, von einer konstruktiven und tektonischen Einfachheit, die diesen Bau unter dem Gesichtspunkte raumbildender Architektur das Urteil primitiver Massenanhäufung zutragen müßte. Eins aber ist schon hier auffallend — was übrigens bei allen javanischen Tempeln, in noch größerem Maße sogar, zutrifft —, daß nämlich der Eindruck von bedeutenden Dimensionen, von einer irgendwie kolossalen Größe sich aufdrängt, der eigentlich in keinem Verhältnis zu den tatsächlichen Abmessungen — in diesem Falle zirka 40 m Höhe — steht, das beste Zeugnis für den Reichtum innerer Intensität der Form. Nirgends liegt der metaphysische Grundcharakter des Formaufbaus und die künstlerische Reinheit der Formwerte in so monumentaler Klarheit zutage wie hier. Der Bau ist in gegenständlich-religiöser Hinsicht die Verkörperung des mahâyânistischen Weltsystems. Welch ein ungeheuerlicher Akt der Schöpferlust, eine geistige Weltvorstellung im Bau zu verwirklichen! Eine Weltgesamtheit, in Terrassen geschichtet, aufsteigend und sich verjüngend, in Kreise übergehend und im Gipfelpunkt endend, die geistig erlebte, metaphysisch begründete Form der Pyramide im Bau verkörpert! Was für Philosophie und Religion galt, gilt auch hier: das Prinzip der horizontalen Gliederung, der Unendlichkeit der Ebene, der Verjüngung nach den Gesetzen der Absorption der Materie, der Totalität unter der Erkenntnis eines geistigen Weltprinzips, tatsächlich ist kein einziger Bauteil und keine einzige Bildform anzutreffen, die nicht Glied und Ausdruck dieser geistigen Einheit wäre. Aber tiefer liegt jetzt die Frage, wie diese geistigen Grundelemente zu künstlerischen Wirkungselementen umgesetzt sind. In diesem formalen Sinne ist der Bau ein einziger mächtiger Rhythmus von Raum und Masse. Der Geist der Totalität bedeutet auf den Körper angewandt Allseitigkeit, deren Ausdruck die vollkommene Gleichheit und Zusammengehörigkeit aller Teile, d. i. die Zentralisation ist, auf die Unstofflichkeit angewendet, aber in künstlerischem Sinne Raum, der Raum der Unendlichkeit. So ist der Baukörper als vollkommene Masse verdichtet und als allseitige Masse durch die quadratischen Brechungen nach den vier Himmelsrichtungen hin entwickelt, nach dem Zenith zu durch die Kreisterrassen und den Hauptdagob und nach der Erde zu durch den horizontalen Rhythmus der Massenwinkelungen. Die Masse erhält durch die verjüngende Staffelung und durch die Evolution des Quadrates zum Kreis und zum Gipfelpunkt eine immanente, d. h. als solche bewegungslose Tendenz der Aufwärtsbewegung, die in den vier radialen Treppen (5) zur gegenständlichen Tatsache wird. Die Terrassierung bedeutet Trennung, das Maß des allseitigen Ansteigens aber, sowie die ungeheure Gesamtlinie des Profilradius und die Schräglage der scharf geschnittenen Edkanten der Projektionen setzen der Trennung eine ebenso starke Zusammenfassung und Vereinheitlichung gegenüber. Der

Profile also in doppeltem Maße ablesen: von der Masse aus als Grenzen der Stofflichkeit, wobei wichtig ist, daß diese Massenprofile von keinem Innenraum abhängig sind oder gebildet werden, sondern in reinen plastischen Werten nichts als die Masse ausdrücken, und vom Raum aus gesehen — gewissermaßen negativ betrachtet — als Profile des unendlichen Raumes, als ein überwirklich seltsames Raumgebilde. So wirken Raum und Masse gegeneinander und im selben Maße, wie die Masse in den Raum überspringt, pflanzt die Allseitigkeit des Raumes sich in der Masse fort, d. h. unter der Form als Masse, modifiziert sich zu Masse, wird gewissermaßen erstarrter Raum, undurchdringlicher, in der Tiefe zusammenfließender Raum.

Was also im Bau als Verwirklichung sichtbar wird, ist — gleich einem Regenbogen, in dem die Brechungen des Lichtes plötzlich als Farben sich kundtun, als sichtbares Gebilde dastehen — ein gewaltiger Bogen, eine große Kuppel von Raumbrechungen, die an den kristallisierten Formen der Masse sichtbar werden. Von allen Horizonten rauscht der gestaltlose Raum heran: in der Dagobspitze wie in einem Funken aufsprühend und erkaltend, fällt er in schweren Raumterrassen herunter, höhlt und wühlt sich als Nischen ein, erstarrt buchstäblich zu Lava, versinkt in die Undurchdringlichkeit der Masse, endet im Dunkel wie er vom Licht her kommt. Diese Identität von Raum und Masse ergibt die gewaltige Wandelbarkeit des Rhythmus, des Auf- und Absteigens gleich der Wandelbarkeit der auf- und niedergehenden Sonne, des zu- und abnehmenden Mondes, die doch zugleich die höchste Stetigkeit bedeutet. Der Raum lockert die gewaltigen Massen auf, ohne sie zu zersprengen, gibt der Baumasse die schwingende Elastizität, die tiefe Weichheit, die mächtige Spannung, Bewegtheit und die überwirkliche Erregtheit. Die Masse ist der ausschließliche Träger der künstlerischen Verwirklichung, an der Masse und in der Masse aber offenbart sich der Raum. Alle diese Massenformen drücken die Potenz der Masse aus und zugleich die Potenz des Gesamt-raumes, Raum und Masse dringen ineinander, begatten sich und gehen in einer überwirklichen Formeinheit auf. Auf diesem Ineinander-Hineinwirken beruht die vielgestaltige Verästelung der einzelnen Raumteile und Massenformen. Die Masse selbst aber wird nicht durch den Raum aufgelöst, sondern in noch gesteigertem Maße als Masse verwirklicht, die zahllosen kleinen und großen Dagobkuppeln, die Nischenbögen, die Balustradenbekrönungen und Torbauten lösen die Masse nach obenhin vielfältig auf und verselbständigen sie zugleich gegenüber der Raumübermacht. Diese Masse schwillt und glüht von Expansion, nirgends bleibt eine unbeteiligte Fläche stehen, nirgends erstarrt eine Form zum bloßen Gegenstand, das Gegeneinander-Spielen von scharfen horizontalen Kanten, von vorschwellenden Hohlleisten und Kymas, von Bögen und Kuppeln, von Paneels und Bildteilen, das Verschieben von Profolzügen, das Winkeln der Masse nach Seite und Tiefe — ergeben eine unendliche Skala von wechselnden Übergängen der Masse. Die Expression der Masse ist von phantastischem Reichtum, alle Massenteile sind dynamisch gekurvt und geschwellt, nirgends bleiben unvermittelte Brüche oder konstruierte kalte Linien stehen, die Einzelteile — als solche durch stark plastische Betonung abgesondert — verwachsen untereinander zu einem unzerreißbaren Gewebe. Das Seltsame ist, daß dieser Bau, der als Ganzes, d. h. von der Ferne gesehen, eine solch unglaublich zusammengefaßte, klare Gesamtheit bildet, in der Nähe, d. h. für den, der den Bau umwandelt und ersteigt, sich auflöst in eine unermessliche Abfolge von architektonischen Einzelbildern. Einzelsituationen von starker bildmäßiger Geschlossenheit, aber nur unter geringen Ausmaßen, alle in die Leere führenden Raumabfolgen werden vermieden und durch Massenteile verstellt, alle weitläufigen Massenabfolgen durch Brechungen oder Überhöhungen abgeschlossen, diese Einzelszenen sind aber alle gemeinsam vor der Folie des Gesamttraumes und vor der großen Bergszenerie am Horizont entwickelt. Alle Einzelstationen des architektonischen Aufbaus bleiben nie in sich geschlossen, immer

reißt die unendliche Reihung, die ins Unendliche gesteigerte Symmetrie den Blick weiter, Verdoppelung von Massenmotiven an den Ecken oder Überhöhungen von Kuppeln und Balustraden binden jede Einzelszene an die Nachbarschaft umgebender Architekturszenen. Das Umwandeln dieser vieleckigen Terrassen heißt, die Körperlichkeit der Masse in ihrer unendlichen Ausdehnung mit der ganzen physischen Vitalität erleben müssen. Dieser Bau umfaßt eine unbeschreibliche Summierung von Einzelheiten, Motiven, Bildern, Formfolgen und Situationen, die jeweils wieder zu reihen- oder staffelmäßigen Formabfolgen zusammengefaßt werden und plastisch, rhythmisch und optisch zueinander in Beziehung gesetzt sind. Das Wirken durch Beziehungsetzung und Verhältnisbildung muß ja gerade bei einer ungegenständlichen Architektur besondere Ausdrucksbedeutung haben, so entsteht — als ein Beispiel — durch die horizontale Schichtung und ihre Verjüngung der selbsttätige Ausdruck einer harmonischen Abfolge von Bewegung, also ein Richtungseindruck. Auf die Summe von Einzelwirkungen einzugehen, verbietet der zur Verfügung stehende Raum. Die Auswahl der Bilder aber (1—7) spricht klar genug für sich, in Abb. 1 die Geschlossenheit des Gesamtrhythmus von Raum und Masse, in Abb. 2 die Entfaltung der Masse in tausendfältig potenzierte Bildmäßigkeit, in Abb. 4 eine geschlossene Ecksituation aus der Abfolge der Terrassenumgänge, in Abb. 5 die bildmäßig harmonische Geschlossenheit einer einzelnen Bau-szene von Treppe, Tor und Bekrönung, in Abb. 6 der ungeheure Rhythmus der gestaffelten Kreisabfolge, in Abb. 7 die metaphysische Ausdrucksvehemenz in der Verkuppelung von rechtwinkeltiger und kreisförmiger Anlage. Abb. 2 und 6 zeigen den Gegensatz zwischen der Formüberfülle, die in den unteren Schichtungen herrscht, und der Einfachheit der Formverdichtungen im oberen Bauteil. Dies ganze Baumonument ist die metaphysische Steigerung eines Massenkomplexes und die Entschleierung eines überwirklichen Raummysteriums durch die Kraft künstlerischer Gestaltung. Raum und Masse bilden die Hauptthemen dieses Baurhythmus, die Masse ist das Maß monumentaler Verbildlichung, der Raum das der überwirklichen Anziehung, der Überfülle steht eine vollkommene Einheit gegenüber. Die Totalität ist auch hier das übergeordnete Prinzip, sie bedeutet Allseitigkeit, Identität von Raum und Masse und Zentralisation. Die Einordnung jeder Einzelheit in eine rhythmische Gesamtfolge, das Auswirken in der Unendlichkeit der Ebene, die Staffelung nach dem Prinzip der abnehmenden Stofflichkeit — alle diese architektonischen Formen, denen alle Motive untergeordnet sind, beruhen auf einer weit größeren Gültigkeitsbasis, als dies im tektonischen, konstruktiven oder gegenständlichen Sinne der Fall ist, alle künstlerischen Formen sind entwickelt auf der Basis der metaphysischen Gültigkeit und sind bis ins letzte hinein metaphysisch getränkt. Ich denke an diesem einen Beispiel die Berechtigung erwirkt zu haben, solche Architektur als die gewaltigste, ungegenständlichste und überwirklichste Kunst bezeichnen zu dürfen.

Es wurde schon erwähnt, daß der Boro Budur der einzige Stülpbau auf Java ist. Die wesentlichen Elemente seines Aufbaus beruhen auf der raumlosen Massigkeit des Baukörpers, der zentralen Anlage und der pyramidenförmigen Terrassenstaffelung. Es wird nun die Frage sein, welchen Einfluß das Problem des Innenraumes auf die weitere Auffassung der architektonischen Formgestaltung ausübt, bzw. welche Rolle der Innenraum im Rahmen dieser plastischen Architektur-bildung einnimmt. Die dem Boro Budur am nächsten stehende Lösung ist im Prambanan, einem etwa gut 100 Jahre jüngeren Bau, erreicht (62—64). Auch hier wieder der beherrschende Eindruck der allseitig körperhaften Masse, nur in noch stärkerer Verjüngung zusammengefaßt, wodurch die schwere Erdhaftigkeit des Boro Budur in eine beschwingtere Leichtigkeit abgemildert wird. Statt der starken Breitenentwicklung eine stärkere Höhenentwicklung, leider ist der bekrönende Teil zerstört, so daß der Eindruck der Zusammenfassung nach der Höhe jetzt nicht mehr im

eigentlichen Maße zur Geltung kommt. Die Projektionen sind schwerer und tiefer, doch auch einfacher als beim Boro Budur und entsprechend der Höhenstaffelung steiler, die Eckteile binden die schweren Seitenprojektionen straff zusammen. So entsteht, verstärkt durch die Treppenvorsprünge, ein sternartiger Grundriß, der bis zur steilen Pyramidenkuppel sich zum Kreis verdichtet und schließt. Die Gegensätze der allseitigen Evolution von rechtwinkligen Brechungen bis zur Kreisform sind also hier gegenüber dem Boro Budur wesentlich gemildert und vereinfacht. Noch stärker divergiert die Tendenz der doppelten Bewegungsrichtung, die sich aus dem gestaffelten Aufbau ergibt, die horizontale Schichtung, die im Boro Budur sich bis zu dem rechtwinkligen Plattenaufsatz oberhalb der Dagobkuppel erhob, reicht hier nur bis etwa zur halben Bauhöhe und setzt sich dort in eine senkrechte Gliederung um, die durch die Pyramidenbedachung allseitig zusammengeschlossen wird. Die vorgebauten Treppen führen diese senkrechte Gliederung bis zum Fußpunkt herunter, verkuppeln dadurch beide Bauteile und steigern den Impuls der gesamten Massenbewegung, entsprechend steiler sind demnach auch die Projektionseinschnitte. Es fehlt dabei also das durcheinandergehende Maß der horizontalen Terrassenbewegung und der Kurvenlinien der Kuppel- und Nischenbögen. Die Baumasse ist somit geschieden in einen architektonisch gegliederten Sockel und einen plastisch zusammenmodellierten, bekrönenden Aufbau. Dieser ganzen Baumasse aber fehlt die Tendenz der vielgestaltigen Verästelung, des Herausströmens in den Gesamtraum, sie hat denselben Grad von kompakter Dichtigkeit, aber nicht so sehr ausstrahlend als vielmehr nach innen zentriert, die Masse ist weniger bewegt, doch stärker verdichtet, die Raumbeziehung daher ruhiger und einfacher. Die Masse scheint den Gesamtraum ruhig anzusaugen und ungehindert einzulassen, die Brechungen des Raumes sind dabei weniger heftig. Folgen wir auch hier wieder dem Gesamtraum in die erstarrte Masse hinein bis tief in den Schoß, so stoßen wir hier im Innern plötzlich noch einmal auf eine Raumschicht, die eine plastische Bildform ummantelt (64). Das Mysterium der Raumbrechung ist also hier im Innern der Masse noch einmal wiederholt, d. i. die Mittelzella. Der Raum tritt aus der Masse wieder heraus und kristallisiert nun im Brennpunkt des gesamten architektonischen Vorganges einen Innenraum, durch den die plastische Bildform — die Darstellung der Gottheit des Tempels — gebildet wird und die somit zum Mittelpunkt von Raum und Masse wird. Die Konzentration der Masse auf diesen Ort hin wird durch die architektonische Struktur der Anlage durchgeführt. Der weitere Unterschied zum Boro Budur liegt also darin, daß beim Prambanan die Raumbrechung noch einmal im Innern wiederholt wird und so der Brennpunkt des architektonischen Vorganges in den Mittelpunkt der Gesamtanlage verlegt wird, der wiederum in seltsamer Harmonie mit dem architektonischen Gipfelpunkt der Masse steht. Steht man so vor dem Tempel (63), dann erblickt man das Bildwerk — im letzten Schimmer des Lichtes, das mit den Treppen heraufströmt — im Schwerpunkt des Baues, die Formabgrenzung des Bildwerkes und sein Raummantel werden gemeinsam mit dem Gesamtraum und der architektonischen Formsetzung der Gesamtmasse konzipiert. Das Mysterium der äußeren Raumbrechung zur architektonischen Form wiederholt sich im Innern noch einmal zur Raumbrechung der plastischen Bildform. Die Treppenflucht und die Sockelschichtung mit der einmaligen Terrasse staffeln die Masse bis zum Fußpunkte des Bildes und der senkrechte Aufbau der Pyramidenmasse überdacht und überhöht diese untere Baumasse in entgegengesetzter, zugleich aber auch fortführender und ausgleichender Bewegung. Die architektonische Masse ist somit ein erstarrter Raummantel, während sich im plastischen Bild Raum und Masse zentrieren. Die Architekturrahmung gehört also unbedingt zum plastischen Bild hinzu, architektonisches und plastisches Gestalten werden unter dem Prinzip der Identität von Raum und Masse zu einer einzigen unlösbaren Einheit. Die plastische Bildform ist aber frontal

angelegt; das bedeutet die Konzentration auf diesen einen Aspekt hin, also die Festlegung eines bevorzugten einseitigen Ortes innerhalb der architektonischen Gesamtheit, diese einseitige Betonung wird aber dadurch wieder ausgeglichen, daß an jeder Seite je. eine Zellanische ausgespart bleibt, zu der je eine Treppe ansteigt, die Zella an der Hauptseite wird dann zum Blickraum für das Mittelbild. So bleibt trotz der Betonung einer Hauptseite die übergeordnete Zentralisation bestehen, wir werden darauf im Kapitel über die Bildplastik zurückkommen müssen. Abb. 62 gibt die mächtige körperliche Totalität der Masse wieder, Abb. 63 die Staffelung und Treppenflucht zum Hauptbild, Abb. 64 den inneren Raumvorgang und Abb. 65 das Hauptbild selbst. Die zentrale Anordnung wird im Prambanan noch verstärkt durch die Organisation des gesamten Tempelkomplexes, der Beziehungsreichtum aller Einzelformen führt zu einer weit ausgebreiteten Synthese der Einzelbauteile, die durch Mauern umschlossen und gruppiert werden, in Gürtelreihen geordnet und in Terrassenschichten gestaffelt werden (Planzeichnung 10). Was im Boro Budur ein zusammenhängender Massenkomples war, ist hier zu einer freiräumlichen Kombination von Hunderten von einzelnen Bauteilen auseinandergezogen worden.

Bei diesen beiden Bauten war das Bestimmende des architektonischen Ausdrucks: die mächtige Massigkeit, deren Allkörperlichkeit in der zentralen Anlage, deren Erdhaftigkeit im horizontalen Rhythmus, deren Formenergie in der vielgestaltigen Abwandlung der Oberfläche sich verkörperten. Diese plastische Expression der architektonischen Masse bleibt auch bei allen anderen Bauten als Hauptmoment ihrer künstlerischen Wirkung bestimmend. Rein zentrale Anlagen finden wir noch im Sewoe (52) und Kalasan (46, 47) wieder, während in allen anderen Bauten der zentralen Ordnung eine Längsorientierung beigeordnet wird. Beim Sewoe und Kalasan ist die Raumbildung im Innern des Baukörpers noch vielfältiger und komplizierter als beim Prambanantempel, in Verbindung damit gewinnt hier auch die Gestaltung des Baukörpers an Gliederung und Massendifferenzierung. Wir müssen aber noch einmal betonen, daß das, was wir mit Innenraum bezeichnen, nicht die kubische Verselbständigung eines individuellen Raumes bedeutet, sondern auf Grund der Identität von Raum und Masse eine Rückbildung der Masse zu Raum ist. Mit der zunehmenden Betonung der Innenräume schwächt sich die Beziehung der Gesamtmasse zum Gesamtraum ab, wodurch sich gleichzeitig die absolute Bedeutung der Masse verstärkt, wie wir die Gesamtbaumasse als erstarrten Raum bezeichneten, so können wir jetzt in ähnlicher Weise den Innenraum als plastische Hohlform bezeichnen, indem wir — wie wir die Profile der Außenmasse als Raumprofile ablesen — nunmehr die Wandprofile des Innenraumes als Profile eines Raumblocks ablesen. Wir erleben somit gewissermaßen die plastische Form von innen her, d. h. als Raum vom Raum aus gegen Masse, aber nicht nur konzentrisch auf die skulpturale Bildmasse hin, sondern auch exzentrisch gegen die architektonische Baumasse. Diese Innenräume bleiben plastische Hohlmassen, sind architektonische Raumblocks, die durch die wechselseitige Wirkung von Raum und Masse entstehen und gebildet werden, nur so läßt sich diese innigste Verschmelzung und Vereinheitlichung von Bildplastik und Architektur verstehen. Die Innenräume sind also nie als solche isoliert, sondern ergeben sich ohne Ableitungen aus der einfachen Identität von Raum und Masse ohne kubische oder dynamische Gegenwirkung. Auf solche Weise bleibt auch die eminente Geschlossenheit und Dichtigkeit der Masse gewahrt, die einen Bau wie dem Prambanan (62) oder dem Sewoe (52) dieselbe plastische Konzentration beläßt wie einem raumlosen Bau, wie dem Boro Budur (1). Der Bau wird nicht vom Innenraum aus erdacht oder erbaut, d. h. nicht der Innenraum soll in letztmöglichster Ausdehnung und Expansion konsolidiert werden, sondern der Bau wird konzipiert von seinem Schwerpunkt aus, die Grenzen des Formaufbaus werden gewissermaßen von der Unendlichkeit her festgestellt und der Aufbau vom Mittel-

punkt aus gestaltet, der Mittelpunkt aber ist immer das Bildwerk der Gottheit (65), also Masse in Gestalt eines plastischen Körpers, der durch Raumprofile abgegrenzt und damit sichtbar gemacht wird. In diesem Zusammenhange interessiert die Tatsache, daß man in verschiedenen Tempeln monolithische Bildwerke von solchen Dimensionen vorgefunden hat, daß der Bau um diese herum aufgeführt worden sein muß. Wir möchten dies noch schärfer betonen und sagen, daß die ganze Baumasse als Monolith empfunden wurde und gewissermaßen die innere Achse dann durch einen herausgesprengten Raummantel plastisch sichtbar gemacht wurde. Die Organisation der Baumasse bedeutet dann die Überführung des plastischen Kernes in architektonische Monumentalform. Es ist also nicht die Hauptzella als Raumimpression, die auf die Bauform wirkt, sondern das darin sich befindende Bildwerk ist es, das die künstlerische Relation zwischen dem Innern und dem Äußern des Baues aufnimmt. Nur des Bildwerkes wegen ist der Raum da, es gibt keine Räume ohne Bildwerke, sei es in Nischen oder als Standbilder und Altäre. Der Außenbau bedeutet somit nicht den Ausdruck eines Innenraumes, sondern die Ummantelung einer Innenplastik, der Baukörper selbst ist die architektonische Steigerung der Plastik im monumentalen Sinne. So bleibt dieser Baukörper auch stets in seiner Massenintensität, in der unendlich verknüpften Adhäsion seiner Teile von Raumdurchbrechungen unberührt, es ist der massive Block, nicht das konstruierte Gebilde, das die Urform des architektonischen Aufbaus bestimmt, dieser Block ist zuerst da, nicht irgendeine Raumsetzung, und dieser Block wird plastisch durch Nischen vertieft oder im Innern ausgehöhlt. Kalasan und Sewoe lassen diese Vorgänge deutlich erkennen.

Kalasan (46—48) ist in der Form eines griechischen Kreuzes angelegt mit gleichmäßigen, kräftig gedungenen Projektionen und stark überhöhter Dachpyramide. Diese Anordnung verlegt unmittelbar das Kräftezentrum und den Ausgangspunkt der architektonischen Wirkungen in den Mittelpunkt, hier treffen sich die 4 horizontalen Bewegungen in Richtung der Himmelsgegenden und das senkrechte Lot aus dem Zenith des Scheitelpunktes der Dachpyramide auf die Erde. Das Kreuz ist das einfachste Zeichen zur Symbolisierung der Unendlichkeit, der unendlichen Orientierung, des allseitigen Hinweises, so ist hier nicht nur der Grundriß kreuzförmig angelegt, sondern auch der gesamte Aufbau, insofern er aus einer dauernden Wechselbeziehung der senkrechten und horizontalen Lage, den Grundelementen des Kreuzes, besteht. Aber erst durch die Überordnung einer dritten Größe wird die ewige Divergenz sich rechtwinklig schneidender Elemente in eine höhere Einheit, in eine harmonische Totalität zusammengefaßt, das ist ja auch der Grundgedanke der Trinität, der Trimūrti, in der Baugliederung aber übernehmen alle zentrierenden Elemente und alle aus dem Kreis entwickelten Abfolgen die Rolle einer höheren Überordnung. In diesem Sinne ist auch im Kalasan die schwere Dachpyramide aufzufassen, ohne deren überhöhende Masse der gesamte Massenrhythmus zerbrechen würde, leider ist auch hier dieser so wichtige Bauteil zum größten Teile eingestürzt. Dasselbe gilt bei fast allen andern Bauten. Die horizontale und senkrechte Ordnung ist ausgedrückt durch die schweren Profizüge am Sockel und an der Dachbasis und durch die senkrechte Wandgliederung mit den Pilasterbandstreifen. Die Dreiteiligkeit ist ausgedrückt im Verhältnis von Sockel, Kern und Dach (soweit man hier von Dach sprechen kann), von Tor und flankierenden Nischen, von Projektionen und Mittelfeld, in der Gliederung der Blockwände sowie in der Anordnung der ornamentalen Beutaten. Der Baukörper erscheint hier also auseinandergezogen in Sockel, Kern und Dach, wobei Terrassenanlage und horizontale Massenschichtung auf einen beschränkten Sockel reduziert sind, der Kern aber zu einem mächtigen, kantigen Block erweitert ist, der überhöht wird von dem zentralen Dach, das — wie fast bei allen diesen Bauten — im kleinen die Stüpaform wiederholt, oder doch wohl aus der Stüpaform entwickelt ist.

Noch stärker versinnbildlicht ist die zentrale Anordnung mit ihrem Doppelmaß von senkrechter und horizontaler Massenabfolge, der Konzentration auf einen plastischen Mittelpunkt und der Überhöhung durch eine Gipfelmasse beim Tjandi Sewoe (52). Dieser Bau wiederholt die Anlage des Kalasan, jedoch in gesteigerten Verhältnissen und in stärkerer Richtungstendenz. Die 4 Projektionen sind zu weit vorstoßenden Flügeln erweitert, der Mittelbau gleichzeitig stark erhöht und vehementer verjüngt. Der Sockelumfang vermittelt zwischen den Flügelteilen, so daß wieder — wie im Prambanan — ein sternartiger Grundriß, doch mit wechselnd großen Strahlen entsteht (Planzeichnung 7, 8). Eine stärkere Verdeutlichung der fünf Himmelsrichtungen ist kaum möglich: die vier Seitenteile stoßen gleichzeitig nach den vier Windrichtungen heraus, der Mittelteil aber aufrecht gegen den Zenith, das Prinzip der Überordnung drückt sich also hier nicht in der Dreizahl aus, sondern in der ungeraden Fünzfahl. Da dieser Bau zugleich von vier Reihengürteln kleiner Beibauten umgeben ist, erfährt hier die Sammlung der Masse nach dem Zenith der Mittelpyramide hin eine starke Steigerung der Bewegtheit und zugleich die ausstrahlende Tendenz der vier Seitenflügel eine größere Entfaltung. Die Sockelpartie verdeutlicht auch hier wieder den horizontalen Rhythmus der Massenschichtung, die Wände der Flügelteile aber die der senkrechten Gliederung, während beide — in der Ebene entwickelten — Richtungen in der Mittelkuppel in einer Wölbung zusammengefaßt werden. Diese vier Flügel sind die zu Vestibülräumen erweiterten Zellanischen, bleiben aber außen als kompakte Massenblöcke bestehen. Die Hauptseite ist mit einer Mittelzella verbunden, der Terrassenumfang, der den Mittelkern umläuft, durchschneidet diese Seitenflügel. Hier ist also die Durchdringung von Raum und Masse zu einer wechselnden Abfolge von Raum- und Massenteilen gesteigert, und zwar in dreifacher Weise: einmal in der Richtung der vier Bauteile, mit je einem Raum und zwei Massenwänden (52), dann in der umschließenden Richtung der Terrasse unter Übergehen in den Gesamtraum und der richtungslos verharrenden Existenz des Hauptraumes, der als reiner Raumblock für sich besteht, zugleich unter fortwährendem Wechsel von Licht- und Schattenstärke. So umwebt ein Kranz von wechselnden Raumblöcken und Raumbildungen, Massenblöcken und Massenschichten den Mittelkern der Zella. Wie die Raumteile im Innern der Masse um die Hauptzella orientiert sind, so sind die Massenteile um die dominierende Pyramidenkrone des Mittelteils gelagert. Von einer Raumkonstruktion oder einem Innenraumausdruck der Masse ist, trotz der großen Vestibülräume, keine Rede, nur als identisch mit dem metaphysischen Raum kommt der Masse ein Raumausdruck zu. Nicht die Masse konstruiert einen Raum, sondern der Prozeß der künstlerischen Gestaltung von Raum- und Massenteilen besteht aus der Transformation von unendlichem Raum in sichtbare Masse und wieder von Masse zum Innenraum und vom Innenraum wieder zur Bildplastik. Nur so bleibt die architektonische Masse nach außen hin vollkommen geschlossen.

All diese Zentralbauten beruhen auf der Totalität der Masse und des Raumes, ihre Innenraumbildung ist eine Wiedergeburt des unendlichen unaßlichen Raumes. Der Mittelpunkt des gesamten Massenkomplexes ist die zentral liegende Bildplastik, von der die Organisation der architektonischen Masse und ihres Aufbaues ausgeht und bestimmt wird. In den bisher behandelten Bauten geschah dies auf Grund konzentrischer Anlage, und zwar so, daß dort, wo eine Hauptseite als solche zur Geltung kommen sollte, eine Verbindung der Innenraumabfolge stattfand, zugleich aber durch die gleichförmige Wiederholung bestimmter Baukomplexe ein Ausgleich geschaffen wurde, die einmalige, nur einseitig offene Mittelzella wurde aber in der pyramidalen Masse der Dachaufbauten als eine allseitige Raumform symbolisiert. Bei den folgenden Bauten nun ist die absolute Gleichförmigkeit der äußeren Massenlage fallen gelassen, so daß sich von selbst ein zentraler, um die innenräumliche Bildplastik allseitig orientierter Architekturblock unter Verbindung mit einer als Ein-

FORMPROBLEME DER ARCHITEKTUR

Bei den Diengtempeln (56, 57) ist versucht, die Bindung von Portal und Tempelkern nicht durch die gemeinsame Fundierung eines stark erhöhten Sockels wie im Mendoet (36) zu erreichen, sondern durch stärkeres Zusammenziehen der beiden Bauteile als Masse. Es fehlt die Einschnürung und Abtrennung (Planzeichnung 9), die Profile an der Basis laufen in starker Betonung durch und die Portalabdeckung wird — besonders bei Abb. 57 — in Massenrelation mit dem Hauptdach gebracht, gleichzeitig aber wird das Portal durch eine differenzierte Dachform als Einzelbauteil hervorgehoben. So fällt beim Tjandi Poentadewa (56) das merkwürdige Pultdach auf, während im Tjandi Bima (57) das Portaldach als Pyramide zu denken ist. Die ganze Verbindung der beiden Bauteile aber bleibt doch unorganisch, Wand läuft gegen Wand an, die Kronleiste des Portals läuft sich an der Vorderwand des Tempels tot, und die Kronleiste des Tempels wird erdrückt. Auch hier ist der dreiteilige Rhythmus wieder durchgängig klar. Bei Abb. 56 überwiegt aber ein tektonisches Moment, das dem Bau einen fremdartigen Ausdruck gibt. Bei Abb. 57 ist die seltsame Dachbehandlung von besonderer plastischer Eindringlichkeit durch den Wechsel ungegenständlich-architektonischer und gegenständlich-skulpturaler Motive.

Die fortdauernde Wirkung des zentralen Aufbaues läßt sich deutlich im Tjandi Singasari (107) feststellen, einem ostjavanischen Bau aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Der Tempelkern ist vollkommen zentral angeordnet, jedoch liegt der Mittelpunkt der Tempelzella nicht genau im Schnittpunkt der Achsen (Planzeichnung 13), lediglich der Sockel ist an der Hauptseite vorgezogen und durch eine Treppe verstärkt. Der Baukern zeigt eine wesentliche Abwandlung des Aufbaues gegenüber den mitteljavanischen Bauten, und zwar in seiner Entfaltung zum Turmbau. Gegen die Steigerung der Massenentwicklung ihrer Höhe nach tritt die ganze Innenraumbehandlung und ihre Beziehung zur Gesamtmasse wieder in den Hintergrund. Der Sockel ist als niedrige einfache Plattform für sich behandelt, während Tempelkern und Dach eine kräftige Höhensteigerung und Entwicklung der Masse nach der Tiefe zu zeigen, dabei ist das alte Prinzip der Schichtung noch immer das ausschlaggebende. Der Gebäudekern ist in zwei Stockwerke aufgeteilt, unten mit vorgebauten Zellen, oben mit flachen Nischen, die unteren, leicht vorgebauten Zellen wirken wie Rückbildungen der großen Bauflügel am Sewoe (52). Die Profilierung ist zu einem horizontalen Bündel scharfkantiger Leisten geworden, doch unter stärkerer Ausladung als dies bei den mitteljavanischen Bauten der Fall war. Die Schichtung führt hier zur vollkommenen Ausscheidung aller Rundformen. Diese turmartige Steigerung des Massenaufbaus unter stärkster Vervielfältigung der horizontalen Schichtung und der sich daraus ergebenden Formen der plastischen Differenzierung tritt im Torbau von Badjang Ratoe (146) am stärksten in den Vordergrund, ein schmaler, steil ansteigender, zirka 16 m hoher Steinschaft, der unten als Tor durchbrochen ist, äußerst geschlossen als Masse und sehr agil in seiner Verjüngung. Die Breitenentwicklung ist hier zugunsten der Höhe vollkommen preisgegeben. Denken wir an den Boro Budur zurück, so erkennen wir plötzlich den gewaltigen Ausdruckswandel zwischen jenem mitteljavanischen Bau aus dem 8.—9. Jahrhundert und diesem Bauwerk aus der letzten Zeit der ostjavanischen Periode, in beiden Fällen die plastische Dichtigkeit, die ungeheure Konsequenz in der Massenslagerung, der Verjüngung und immanenten Bewegtheit, aber was dort das Türmen mächtiger Quaderblöcke war, ist hier ein sorgsames Schichten von gebackenem Stein, dort die gewaltig ausbrechende vollplastische Potenz der Oberfläche, hier ein filigranartiges Gewebe von einer merkwürdigen Feinheit, von einer fast atmosphärisch flüchtigen Zartheit, die Kurven und Schwellungen fehlen ganz, dafür wirkt die zitternde Bewegtheit durch die Vielfältigkeit der Abstufungen um so heftiger. Das Wichtigste aber ist doch, daß dieser entschiedenen Aufwärtsbewegung nicht mehr eine ebenso heftige Abwärtsrichtung ent-

spricht. Das kleine Architekturstück vom Papoh (147) mag verdeutlichen, wie die architektonische Bauform zu einer plastischen Bildform von vollkommen ungegenständlicher Bedeutung wird, von einem raffiniert plastischen Wechsel der Konturen, der die ganze Nachgiebigkeit der Masse der Raumwirkung gegenüber wiedergibt, während zugleich die Masse erstarrter und strenger wirkt als in den verästelten Baugebilden der mitteljavanischen Periode. Die Wucht der großen Form aber ist verloren gegangen, an Stelle der metaphysisch unbegrenzten exzentrischen Raum- und Massenwirkung eine detaillierte, in sich selbst verbleibende Massenwirkung von einer geheimnisvollen Nähe, Kleinheit und Begrenztheit.

In der Auflösung der Masse durch diese kleinteiligen Schichtungen erkennen wir die letzte Variationsmöglichkeit der Terrassengliederung. Daß aber auch in der ostjavanischen Zeit das Prinzip der Terrassenschichtung noch im monumentalen Sinne zu Bauschöpfungen führt, zeigt der merkwürdige Bau von Panataran (108, 109) und auch der Tjandi Djago (116), der zugleich eine neue Formbildung betrifft der Verbindung von zentraler Schichtung und Längsrichtung gibt. Die klare Dreiteilung des Baukörpers in Sockel, Kern und Dach wie im Bautypus des Pawon (43) und Mendoet (36) tritt wieder zugunsten der einheitlichen Körperlichkeit der Baumasse in den Hintergrund, wieder beherrscht — wie beim Boro Budur (1) und Prambanan (62) — die schwere Massigkeit eines körperlichen Monumentes den gesamten Bauausdruck, wie dort tritt auch hier beim Djago die Zella wieder stark zurück, wird fern gerückt, und um so mächtiger wird die Masse sowohl in ihrer Bedeutung als ihrer Entfaltung und Gliederung zum Ausdruck gebracht. In der Profilierung wird die Idee der Massenschichtung auf das Maß größter Vielfältigkeit erhoben. Der Sockel ist zu einem beherrschenden dreiteiligen Unterbau angewachsen, er ist nichts als eine unendliche Schichtung horizontaler Flächen, die nach oben zu sich etappenweise verjüngen, aber nicht in zentraler Gleichmäßigkeit von einem quadratischen oder sternförmigen Grundriß aus, sondern in ausgesprochener Längsrichtung und unter stärkster Entfaltung der plastischen Akzente und der Intervalle der Bewegung an der Hauptseite (Planzeichnung 11). Zwei Treppen seitlich der vorspringenden Plattformen, die auf der dritten Terrasse in eine Querrichtung übergehen, führen bis zum Fußpunkt des eigentlichen Tempelkernes, dieser ist gemäß der senkrechten Tendenz der Bildplastik, die er umschließt, senkrecht gegliedert und wieder quadratisch angelegt, so spielt die Längsrichtung durch allmähliche horizontale Schichtung und Verjüngung in eine zentrale Grundform hinüber, diese quadratische Grundform kristallisiert sich schon in den unteren Terrassen, wo sie durch die Projektionen deutlich gemacht wird, die sich in nach oben zu abnehmender Größe in jedem Bauteil unter Korrespondenz mit dem eigentlichen Tempelkern wiederholen, nur daß in diesen unteren Bauschichten die quadratische Grundform mit der Längsform verkuppelt wird und erst im obersten Bauteil als solche sich aus der Längsrichtung klar herauschält. Die schrägen Einschnitte und Ecken nehmen somit gemäß der Längsrichtung nach unten an Schräglage zu und setzen sich in den Verjüngungen der Sockelmassen, der Schräglage der Treppen und der Abstufung der Masse an der Hauptseite fort. So überzieht ein weitausgebreitetes Strahlenbündel von Masseneinschnitten den gesamten Baukörper, aber nicht mehr wie im Prambanan gleich einem Zelte, sondern in langgestreckter Ausdehnung. An Stelle der klaren Gegenwirkung von Plattform und senkrechtem Kern — wie im Mendoet — steht hier also eine durchgängige Schichtung in horizontalen Flächen, aus deren Verjüngung und Zentralisierung die quadratische Grundform sich entwickelt. Diese höchst bewegte, kleinteilige und scharfkantige Gliederung, die wir schon in den vorbehandelten Bauten der ostjavanischen Zeit feststellen konnten (146, 147), steigert zwar die Oberflächenentwicklung der Masse und vervielfältigt die Ausdehnung im plastischen Sinne um ein Vielfaches, aber die großen Formzusammenhänge wie im Boro

Budur treten doch zurück. Die Masse selbst wird zu stark angegriffen und der Gesamtabfluß beunruhigt, so daß die großen Dimensionen in dem unheimlich vielfachen Tiefenwechsel untergehen. Auch hier ist der ganze Bau wieder die architektonische Rahmung und Fundamentierung des Götterbildes in der Hauptzella, auf dieses sind alle Massenwerte bezogen. Der kleinen Raumzella steht der gewaltige massive Sockel gegenüber mit seiner wechselvollen Tiefenschichtung, die durch das An- und Abschwollen der gestaffelten Profile, das Abstufen der Massen in unendlicher Reihung, die Brechungen der Ebenenschichten, die tiefen Einschnitte der Treppen, die verdoppelten Kronleisten und Gesimse, die versenkten Reliefs den Bau zu einer mächtigen Summierung plastischer Bewegtheit erhebt. Planzeichnung 12 mag dabei die Unterschiede im Ablauf der Profile im ost- und mitteljavanischen Stil verdeutlichen.

Es bleibt uns noch übrig, den dritten Bautypus, den der Klöster, zu streifen (50). Es sind längliche, kastenartige Gebäude mit der Breitseite als Hauptfront. Das Innere besteht aus zwei Geschossen mit je drei Räumen (Planzeichnung 6), die Kernform des architektonischen Gebildes besteht auch hier aus einem großen Baublock, demgegenüber aber Sockel und Dach in den Hintergrund treten. Die Außenwände sind als Blockflächen nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit gegliedert im Wechsel von Fenstern, Nischen, Toren und Paneels. Die horizontale und senkrechte Aufteilung ist auf das Maß einfachster Klarheit gebracht. Am stärksten interessiert uns bei diesem Bau die Tatsache, daß die drei Spitzgewölbe, mit denen die drei oberen Räume abgedeckt sind, durch einen plastisch äußerst reich behandelten freistehenden Gesimskranz verdeckt werden, d. h. die wohnmäßig bedingten Innenräume werden nicht in konstruktive oder kubische Beziehung mit der Masse gebracht, die Masse nicht als raumbildendes Element in Funktion gesetzt, sondern rein in ihrer plastischen Existenz als Abgrenzung eines geschlossenen Massenblocks behandelt, wo hier, wie im Dach, der Innenraum als solcher nach außen hin wirksam und sichtbar werden will, wird er verdeckt. Dasselbe kann wohl auch von den jetzt eingestürzten Dächern der Seitenflügel des Sewoe gelten. Der Wert des Klosters Sari beruht weniger auf der plastischen Entfaltung der Baumasse als auf der skulpturalen Potenzierung der Bauoberfläche, der ganze Gebäudekern wird zum Hintergrund für eine festlich heitere Dekoration.

Wir haben die Architektur auf die großen Gestaltungsprobleme von Raum und Masse hin untersucht und dabei versucht, in der Identität dieser beiden Hauptelemente die grundlegenden Formeln der architektonischen Wirkung zu finden, es ergab sich dabei eine vielleicht befremdende und von unsern landläufigen Begriffen abweichende Formdeutung, doch mußten wir auf Grund der Einsicht in den philosophischen Komplex des indischen Lebens Grundlagen annehmen, die eben an Grundsätzlichkeit und Weite den philosophischen Begriffsetzungen oder den metaphysischen Erlebnissen entsprachen. So wuchs die Architektur aus allen sekundären Formhemmungen heraus und wurde — besonders im mitteljavanischen Stil — zum Ausdruck der größten künstlerischen Einheit, entwickelte ihre plastische Monumentalwirkung aus reinen, ungegenständlichen Formwerten und schuf sich damit eine Basis, die Unendlichkeitsfaktoren mit schärfster Prägnanz in einer aufs höchste gesteigerten Wirklichkeitsform zu verbildlichen, sie wurde gleichzeitig zum monumentalsten Ausdruck metaphysischer Grundelemente, denn alle architektonischen Formwerte nehmen ihre Gültigkeit aus ihrem philosophischen, ihrem überwirklichen Zusammenhang. Nach den Definitionen der architektonischen Probleme wird nunmehr auch klar sein, warum wir erst auf die philosophischen und psychologischen Komplexe eingehen mußten: nicht um eine bloße Parallelität aufzustellen, sondern um aufzuzeigen, wie tief das architektonische Schaffen und die architektonische Form in den philosophischen, psychologischen und religiösen Komplexen verwurzelt sind. Hinter dieser

Architektur steht als formschaffendes Prinzip ein unendliches universales Weltgefühl. Diese Architektur ist die Verbildlichung des unendlichen Körpers im unendlichen Raum.

*

*

*

4. VERHÄLTNIS VON PLASTIK UND ARCHITEKTUR

Die Architektur umschließt das tiefste und umfassendste Gesetz allen bildnerischen Gestaltens: einmal in formaler Beziehung, indem die architektonische Form die Überordnung über alle künstlerische Einzelwirkung darstellt, diese architektonische Fundierung jeglichen bildnerischen Ausdrucks bedeutet das Herangehen an die letzten, die monumentalsten Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten, das vielfältigste Maß von Beziehungssetzungen, ein Bilden jeglicher Einzelheit nicht aus Beschränkung, sondern aus höchster Einheit im Sinne metaphysischer Totalität, andererseits aus jenem nicht näher zu bezeichnenden, gewissermaßen philosophischem Grunde, daß nur die Gesamtheit architektonischer Gestalt der Gesamtheit der metaphysischen Weltbewußtheit an Ausmaß, Weite und Totalität adäquat sein kann. So bedeutet die Architektur in zweifachem Sinne Totalität: als Monument im formalen und als Weltsymbol im inhaltlichen Sinne. Und wenn irgendwo, so müssen in dieser Totalitätsbedeutung auch die Gründe für die seltsame Vereinheitlichung dessen, was wir getrennt als Architektur und als Plastik zu bezeichnen gewohnt sind, liegen. Das Wesen der Totalität ist das der Gesamtheit, das Wesen der Kunst das der unendlichen Verknüpfung und das Wesen des indischen Weltbewußtseins das des Bewußtseins in der Einheit. Gesamtheit, Verknüpfung und Einheit bestimmen als Grundelemente jenes Dasein der künstlerischen Gesamtform mit ihrer Abfolge architektonischer und plastischer Werte, doch nicht als Wechsel, als Beifügung, als Gegenüberstellung, sondern eben als Gesamtheit, Verschmelzung und Einheit. Gesamtheit bedeutet: Vielfältigkeit und Unausschließlichkeit, Verkuppelung bedeutet: gegenseitige Unlösbarkeit, gesteigert bis zur Identität, und Einheit: die über das Maß des Einzelnen und Abgesonderten hinausgehende Allgemeingültigkeit.

Die künstlerische Gegebenheit dessen, was wir unter Zusammenfassung der architektonischen und plastischen Elemente als Monument bezeichnen, bedeutet die Verwirklichung eines metaphysisch orientierten Weltbildes, einer visionären Gesamtvorstellung, die im Grunde philosophischer Erkenntnis wurzelt. Architektur und Plastik stellen gleichzeitig einander ablösende und gemeinsam wirkende Ausdrucksfaktoren ein und desselben Weltgefühles dar. Das Monument ist Ausdruck der Einheit im metaphysischen Weltbewußtsein, und jedes Einzelteil ist organisches Glied des Monumentes und damit Teil jener metaphysischen Welteinheit. Es gibt keine eigentliche Einzelplastik, soweit sie Vereinzelung, Ausschnitt, Individualisierung bedeuten würde. Hier liegen die Gründe sowohl dafür, warum nur die Einheit einer Formgesamtheit das eigentliche Ziel allen künstlerischen Schaffens bilden mußte, als auch für die prinzipielle Möglichkeit einer solchen Formeinheit. Die metaphysischen Vorstellungen, die allein als Ausdrucksinhalte zur Darstellung gelangten, mußten von der künstlerischen Verwirklichung eine Totalität der Gestalt verlangen, die an Fülle und Konsequenz dem Begriff der — sagen wir — Welteinheit entsprach, und damit war zugleich eines der bedeutungsvollsten Formprobleme aufgerollt. Diese Welteinheit aber mußte, bevor sie Ausdrucksinhalt und Wirkungsinhalt werden konnte, erst im Akte der visionären Erkenntnis erkannt und im Akte der visionären Erschauung erschaut sein, wie tief und umfassend die Resultate dieser spekulativen Akte waren, wie überwältigend die Klarheit der Lebenserkenntnis war, haben wir im Vor-

VERHALTNIS VON PLASTIK UND ARCHITEKTUR

aufgegangenen schon dargelegt, um nunmehr zu erkennen, daß in diesen philosophischen Erkenntnis-einheiten die Lösung der totalen Bildform schon gegeben ist. Weil beide Elemente — Architektur und Plastik — im gleichen Grunde wurzeln, im selben Urgrunde des metaphysischen Erlebnisses, konnten, ja mußten sie diese Harmonie der Korrespondenz erreichen, diese innerlichste Gemeinsamkeit, die nicht Gleichheit bedeutet, sondern die die Einheit unter einer dritten Größe garantiert: dem Monumente als Ausdruck einer Einheit im Grunde des metaphysischen Weltbewußtseins. Aus demselben Grunde aber, so kann man sagen, gibt es keine Plastik ohne Architektur, keine Architektur ohne Plastik. Veränderungen im psychischen Verhalten spiegeln sich gleichzeitig und im selben Maße in der philosophischen, architektonischen, wie plastischen Gestaltung wider.

Plastik und Architektur bilden somit als Ausdruck eines einheitlichen metaphysischen Komplexes eine innere Einheit im Sinne des Weltsymbols. Für die künstlerische Verwirklichung erhebt sich also das Problem der Vereinheitlichung, der gegenseitigen Verkuppelung zur Form des Monumentes, die der adäquate Ausdruck der überwirklichen Totalität und Welteinheit ist. Die Plastik kann gegenüber der Architektur nicht einfach nur eine attributive Beifügung sein, eine dekorative Addition, oder bloßer Ausdruck architektonischer Funktionen, ebensowenig wie die Architektur für die Plastik nicht einfach Szenerie oder Rahmung sein kann. Es muß hier um mehr gehen — um das Prinzip einer innigsten gegenseitigen Vereinheitlichung der verschiedenen Ausdruckskategorien, ohne diesen für sich gesondert ihren substantiellen Charakter zu nehmen, das ist das künstlerische Problem, das zur Lösung stand und das in monumentaler Art gelöst wurde.

Gewährleistet wurde diese Vereinheitlichung, wie wir schon vorwegnahmen, dadurch, daß die inneren Werte von Erkenntnis und Monument die gleichen sind, daß dieselben Voraussetzungen für Philosophie, Architektur und Plastik gelten, daß die plastische Form auf denselben Grundgesetzen und metaphysischen Prinzipien beruht wie die Architektur und Philosophie: auf den Prinzipien der Totalität, Identität, der überwirklichen Gültigkeit, auf den Gesetzen der Reihung, der staffelförmigen Abfolge, der Unendlichkeit in der Ebene, der Wiederholung und der Symmetrie. Dadurch wird von vornherein eine Korrespondenz von Plastik und Architektur festgelegt, die bis in die letzten Detailformen geht, und eine harmonische Gemeinsamkeit, die künstlerische Identität von architektonischer und bildmäßiger Form, begründet. Weder die Plastik hat das Maß metaphysischen Ausdrucks für sich allein, noch die Architektur das der Ungegenständlichkeit reiner Formwerte: Jedes plastische und jedes architektonische Element nimmt jeweils in ab- und zunehmender Stärke Teil an den Zügen und Bedeutungselementen des anderen. Zwischen den Kategorien von Architektur und Plastik liegen keine Brüche, sondern das Wirkungsgesetz der einen wird in das Wirkungsgesetz der anderen jeweils überführt, hinübergeleitet, transformiert, nirgends bleibt die Wirkung einer plastischen oder architektonischen Form ganz in sich allein beruhen, sondern immer gibt sie Anfang oder Ende an die nächste Nachbarschaft ab, es läßt sich oft kaum sagen, wo die Architektur aufhört und die plastische Wirkung beginnt, es ist ein einziger Kreislauf. Nur als ein Beispiel für dies gegenseitige Hinüberreichen vorläufig dies: Die architektonische Form wurzelt im Prinzip der plastischen Masse und die bildplastische Frontalität ergibt sich als Folge aus der architektonischen allseitigen Gesamtmasse, oder eine einzelne Bildform wird in ihrer metaphysischen Bedeutung und ihrer kompositionellen Größe erst klargelegt durch die architektonische Gesamtordnung. Hier tritt in dauerndem Wechsel eine Gemeinsamkeit architektonischer und plastischer Formen zutage, die nur unter dem Gesetz einer transzendenten Ausdruckseinheit und auch nur dann möglich ist, wenn beide Elemente die genügenden gegenseitigen Annäherungswerte besitzen. Vorbedingung ist dabei für die Architektur, daß sie, wie wir bereits ausführten, jene plastische Tendenz besitzt,

und für die Plastik, daß ihre lebensgemäßen Bildformen nicht die Vereinzelung einer Erscheinung wiedergeben, sondern jeweils den Unendlichkeitsgrad der reinen Vorstellung. Noch einmal: plastische und architektonische Form wurzeln in der visionären Offenbarung.

Vielfältig sind die Annäherungswerte der Architektur an die Plastik und umgekehrt, müssen vielfältig sein von dem Moment an, wo die architektonische Form nicht konstruktiver Raumbau ist, sondern Massenmonument im Gesamtraum. Wie wir sahen, bestand die grundlegende Eigenart dieser Architektur darin, daß die Masse als Gegensatz zu einer konstruktiven Tendenz eine rein plastische Tendenz besaß, d. h. den Ausdruckswert eines symbolisch orientierten Massenkomplexes, in diesem Sinne ließ sich bereits die Architektur eher als Monumentalplastik, denn als eine raumbildende Konstruktionsarchitektur auffassen. Der architektonische Massenkörper besitzt den Darstellungscharakter eines Monumentes im Sinne eines Denkmals und bedeutet zugleich die symbolische Verkörperung einer überwirklichen Gegebenheit. Die architektonische Form ist wie die bildplastische Träger eines metaphysischen Ausdrucks oder Ausdruck eines psychischen Verhaltens. Wie in der Plastik steht auch im Mittelpunkt der Architektur das Prinzip der Masse, der geschlossenen, un-kubischen Masse, zugleich als Prinzip der Realität gefaßt. Das Seltsamste ist dabei — um dies vorweg zu nehmen —, daß sogar die Form des architektonischen Aufbaues Anklänge an bildplastische Formelemente aufnimmt: so im Boro Budur (1) die Übersichtlichkeit der plastischen Erscheinung, die sich wie mit einem Blick umschließen läßt, die wie mit Händen modellierend abzutasten reizt, im Pawon (43) und Mendoet (36) die Körperhaftigkeit, die Bildmäßigkeit des architektonischen Körpers in seiner Gliederung von Sockel, Rumpf und hochbekröntem Kopf, diesem Dachaufbau, der im Umriss einem Nimbus gleicht. Des weiteren sind an Anklängen der architektonischen Formen an plastische Prinzipien die reichen Kurvaturen zu nennen, die über das Ausmaß der Kreuzungen hinausgehen. An Stelle konstruktiver Innenräume beherrscht der kompakte Massenblock, der von außen undurchbrochen (mit Ausnahme der Klosterbauten) und im Innern aufgelöst in sich selbst beruht, das architektonische Bild. Die Bildplastik im Innern des Tempels wiederum bedeutet zugleich die architektonische Massenachse, und der Steinmantel, der die Zella umschließt, unterliegt sowohl mit seiner architektonischen Gliederung und Profilierung wie mit seinen bildplastischen Elementen und seiner Ornamentierung wiederum einer stark plastischen Tendenz. In beiden Fällen — Plastik wie Architektur — ist die Masse gebaut, von Außen geformt, vom Gesamtraum her empfunden, in beiden Fällen herrscht dieselbe Unendlichkeitsbeziehung. Hier ist die Gemeinsamkeit von plastischer und architektonischer Form, die wir im metaphysischen Sinne schon begründet haben, auch auf eine monumentale Ausdrucksform gebracht worden: Bild und Bau als Massenpotenzen, als Körper, gegenüber dem unendlichen Gesamtraum. So wird im Relief der Gesamtraum unmittelbar zum Bildgrund, so führt die horizontale Flucht der Terrassengesimse zur Reihung der Reliefgestalten, so tritt aus der Raumnische die bildliche Gestalt hervor. Die bildplastische Form erscheint als Emanation der architektonischen Gesamtmasse, darauf beruht auch zum Teil das Prinzip ihrer frontalen Anlage, die im Grunde erst dann Frontalität bedeutet, wenn wir das Bild gesondert, ohne die architektonische Umgebung betrachten. Die Bildform ist nicht der architektonischen Form durch Abstraktion, durch tektonische Umbildung der natürlichen Gegebenheit angeglichen, sondern beide sind bereits im Prinzip ein und dasselbe: als Masse — Ausdruck der Realität, als Form — Ausdruck überwirklicher Gültigkeit.

Plastik und Architektur gehen also tief ineinander hinein, sind gar nicht voneinander zu trennen, es liegt gar kein Gegensatz zwischen der metaphysisch orientierten Architekturform und der monumentalen Bildform vor, es sind zwei Ausdruckskomponenten derselben Grundidee, zwei Wirkungs-

VERHÄLTNIS VON PLASTIK UND ARCHITEKTUR

faktoren derselben Formeinheit. Darauf beruht auch der dauernde Wechsel von architektonischen und plastischen Formen, die dauernde wechselvolle Abfolge einer und der anderen Formkategorie, in einem köstlichen Wirbel, einer verschwenderischen Fülle und einer leidenschaftlichen Phantasie. Wie ängstlich wirkt gegenüber dieser rauschhaften Vermischung selbst bei der Gotik das Anfügen von Bildformen an das architektonische Gebilde, hier dagegen ein ununterbrochener Fluß von architektonischen und plastischen Formen, von Profilen und Paneels, von Gesimsen und Ornamenten, von Balustraden und Bauteilen, von Wänden und Reliefs, von Nischen und Plastiken, von Geraden und Kurvaturen, von Kreuzungen und Bögen, von Schwellungen und Vertiefungen, von ungegenständlichen Motiven und pflanzlichen, tierischen und menschlichen Darstellungen, von Baublöcken und Raumteilen, von phantastischen Ungeheuern und klaren, glatten Kuppeln, alles das eine einzige Eruption der Masse, eine einzige tausendfältige Raumbrechung. Aber trotz dieser Überfülle eine so streng gewahrte Einheit, eine solche maßvoll großzügige Gesamtordnung, die atemlose Feierlichkeit eines großen architektonischen Rhythmus neben einem plastischen Kapriccio. Man tauche in diesen Wirbel ein, man mag kapitulieren, ermüdet, erschreckt, überwältigt, aber doch nirgends Überladung, nirgends Auflösung, nirgends bloße Anhäufung. Bei alledem Maß, Zucht, Ordnung, Harmonie, ohne die kleinste Einzelwirkung zu erdrücken und zu ersticken. Aber dies ist es wohl: Die Einheit beruht inhaltlich auf der Einheit der metaphysischen Gesamtvorstellung, formal auf der Rückführung jeder einzelnen Form auf das Grundthema von Raum und Masse, jede Einzelheit ist Teil und Glied der Gesamtheit und in jeder Einzelheit vereinigt sich und lebt der Geist des Ganzen. Die Harmonie und Ordnung aber, dies Maß wunderbarer Teilung und Distanzierung beruht auf der — trotz aller Verschmelzung — klar disziplinierten Scheidung von plastischer und architektonischer Form.

Und damit kommen wir zu der Frage, wo die gegenseitige Abgrenzung des architektonischen und des plastischen Form- und Wirkungsbereiches liegt, erheben uns selbst gegenüber die Frage, ob nicht einmal dort, wo wir von Architektur sprechen, nur Plastik vorliegt, und andererseits dort, wo wir von Plastik sprechen, nur Illustrierung eines Massenkolosses, also ebenfalls Bauplastik, vorliegt. Die Frage muß jedoch lauten, worauf die eine und die andere Formwirkung beruht, ob das, was wir zusammenfassend als Monument bezeichnen, nur die Steigerung einer dieser beiden Größen ist, oder ob ein Bau, wie der Boro Budur, der sich am klarsten unserer Erinnerung einsiegelt, ohne das Doppelmaß architektonischer und plastischer Potenzen überhaupt zu denken ist. Wir brauchen nur die Gegenfrage zu stellen: wo ist in der Plastik solche jagende Schärfe der Horizontalen, solche Aufwärtstürmen von Terrassen, Blöcken und Kuppeln zu finden, und wo in der Architektur solche zartes Neigen und solche Verknüpfen zu einer szenischen Bildstimmung wie in einem Relief, solche Fülle leis abgestufter Kurvaturen wie etwa in einer Buddhagestalt des Boro Budur? Ist die Plastik in der Lage, ein solche unerhörtes Ausmaß von Raum- und Massenidentität zu erreichen, wie die Architektur sie erreicht? In solche Dimensionen die Unendlichkeit einzufangen, diese Endgültigkeit und Reinheit überwirklicher Formkomplexe zu gestalten, diese vitale Physis der Wirkung zu erreichen, wie das Umwandern und Steigen, treppenauf mit der harmonischen Bewegtheit der Masse, treppenauf mit dem Verebben, um den Tempel herum auf seinen Terrassen und Sockeln, seine Rundkörperlichkeit physisch erlebend? Sicher nicht, ebensowenig wie die reine architektonische Form die Sagbarkeit der Reliefszenen, den rätselhaften Mythos einer Buddhageste zu gestalten vermag.

Das Wirkungsmaß des architektonischen Formelementes beruht auf der großen Zusammenfassung, dem Aufbau, der übergeordneten Gliederung, der Fernwirkung, auf dem monumentalen Maß seiner Funktionen, Verhältnisse und Beziehungen, auf der Reinheit seines unkörperlichen Körpers,

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

gebunden aber an den Rhythmus der Erdebene, der rechtwinkligen Kreuzung der Massenfolge, die sich in den bauplastischen Rundformen zum Rhythmus des Himmels erhebt. Diese Architekturmasse ist das Abbild der Realität, ihre Harmonie ist immer die einer totalen Gesamtheit, ist Zusammenwirken ungebrochener Lokalrhythmen. Die architektonische Form ist das reinste Produkt unassotiativer geistiger Vorstellungen, die architektonische Komposition ein Vorgang reinster Formspekulation und die architektonische Wirkung bedeutet das Höchstmaß physischer Vitalität, die größte Inanspruchnahme und Überwältigung der Sinne.

Das Wirkungsmaß des plastischen Formelementes ist das der Entfaltung, der Einzelwirkung, der Nahwirkung, der Vielgestaltigkeit, beruht auf der psychischen Begründung der Formen und ihrer ununterbrochenen Modellierung, gebunden an den Rhythmus des menschlichen Körpers mit seinen Kurvaturen. An Stelle der reinen Verhältnisformen stehen lebensmäßige Bildformen, man könnte sagen, die architektonische Masse gleicht der Erdmasse, bevölkert von dem vielfältigen Leben der plastischen Formen. Die bildplastischen Elemente im einzelnen sowohl wie in ihrer verschwenderischen Gesamtheit lassen sich den Elementen der Lebenserscheinungen, der Realität, der Lebensformen gleichsetzen, die architektonischen Formen aber mit den aus den philosophischen Spekulationen gewonnenen Urformen. Der große, reine Formkomplex der architektonischen Gesamtheit von horizontalen und senkrechten Folgen, von Kanten, Brüchen und harten Winkeln, gesteigert zu Kreis und Pyramide, zu Kegel und Segment, wird in der Bildplastik zu dem kleinen, abgeleiteten Maß figürlicher Orientierung mit der ganzen bodenlosen Fülle erotischer Phantasieformen. Statt Brüche Übergänge, statt Winkelung Modellierung und statt der Geraden die Kurvaturen. Und wo innerhalb der Architektur derartige Elemente bereits in Erscheinung treten, muß man gerade sie als ein Moment plastischer Abwandlung der architektonischen Massenschichtung ansehen. Die Bildplastik aber kennt nichts als freibewegte Kurvaturen, höchstens, daß diese dem architektonischen Maß der Kreuzung angeglichen werden. Erst in der Plastik werden die elementaren Gesetze der Kreuzung ganz überwunden, die Gerade zur Ungeraden abgewandelt, die Ungerade aus der Kreuzung der Geraden abgeleitet. Wie die ungerade Zahl immer der geraden, der ewig sich gleichbleibenden, stets in gleiche Teile zerlegbaren, übergeordnet ist, so ist auch der Bogen die formale Steigerung der geraden Linie. Gleichzeitig wächst in der Plastik die Freiheit und Intensität der Oberfläche, indem die dreidimensionalen Abwandlungen an keine durchlaufende Formfolge, die immer nur eine einzige Richtung und eine gleichbleibende Expansion besitzt, gebunden ist. An dieser Stelle müssen wir noch einmal auf den Begriff der Massenbrechung des metaphysischen Raumes zurückgreifen, wohl ist die plastische Masse Teil der architektonischen Masse, wenn wir das Monument als Körper im unendlichen Raume ansehen. Aber schon wenn wir das Massenprofil als Raumprofil ablesen, spüren wir, daß die plastischen Formen mit Ausnahme der bauplastischen Teile diesem Gesamtprofilablauf entzogen sind, dadurch, daß sie versenkt liegen oder in Nischen eingeschlossen sind, so daß immer nur die architektonische Rahmung am Gesamtprofil teilnimmt. Alle architektonische Form steht unter der Wirkung des Gesamtraumes und unter dem Gesetz der Massenschichtung, alle plastische Form — um ein Analogon zu bilden — unter der Wirkung des psychischen Raumes und unter dem Gesetz der Lebensinhalte, d. h. das innere Geschehnis diktiert die Formsetzung, Gestalten sind die Verkörperungen eines psychischen Vorganges, Bewegung, Abgrenzung, Aufbau und Komposition sind Brechungen der psychischen Unendlichkeitsbeziehung. Die architektonische Form ist die des Typus, die plastische die der Individualität. Die Plastik als Potenz der Masse ist Potenz der Realität, d. h. sie ist die Sichtbarmachung von Lebensvorgängen. In der architektonischen Form gehen der gestaltlose Raum und die inhaltlose Masse ineinander auf, die plastische Form aber, die

HAUPTPROBLEME DER PLASTIK · ALLGEMEINES

auch im gewissen Sinne Raumbrechung bedeutet, ist organisiert durch das psychische Element, darauf beruht auch ihre selbständige Wirkung und Bedeutung gegenüber der architektonischen Form. Und nun ist das Wichtige dies, daß immer dort, wo eine Raumwirkung von gesteigerter Aktivität auftritt, d. h. dort, wo die architektonische Masse zurückzuweichen scheint, unterhöhlt ist, die plastische Form auftritt, die architektonische Form zur plastischen gesteigert und gewissermaßen umgekuppelt wird: von der Geraden zur Ungeraden, von der Abstraktion der Bauform zur Intensität der Gestalt. So läßt sich die plastische Form in diesen Monumenten als psychische Potenz der Masse auffassen, und gerade das werden wir im folgenden immer wieder sehen, wie unbegreiflich vehement das Maß des psychischen Ausdrucks auch in den einfachsten plastischen Gegebenheiten ist.

Das sind die Gemeinsamkeiten und die Besonderheiten der architektonischen und der plastischen Formen und Wirkungen, gegeneinander so abgestimmt, daß sie zusammenwirkend die unbeschreibliche Formeinheit des Monumentes in seiner Summe architektonischer und plastischer, ungegenständlicher und figürlicher Elemente ergeben. Jedes für sich allein — Architektur und Plastik — ergibt jeweils nur einen Aspekt der monumentalen Gesamtheit: Fernwirkung und Nahwirkung, Einheit und Vielheit, Zusammenfassung und Entfaltung, Kreuzung und Krümmung, Prinzip und Erscheinung. Die Bedeutung der Plastik beruht auf der grandiosen Entfaltung, auf der Fülle der Einzelwirkungen, wie das Laub eines Baumes. Wie erst alle künstlerischen Werte zur Einheit der architektonischen Gesamtform hinstreben schienen, alle Einzelformen attributive Bestimmung der architektonischen Substanz zu sein schienen, so führen nun alle diese zur Einheit verkuppelten Massenteile gewissermaßen in rückläufiger Folge zur plastischen Entfaltung, zur Auslösung der architektonischen Formen und Funktionen in plastische Bildformen und Geschehnisse. Erst wächst die Monumentmasse als Architektur in größter Verdichtung, Gliederung und Raumidentität auf, um dann als Gesamtbildplastik zurückzustrahlen. So werden in den meisten Fällen tatsächlich die Bauteile erst verbaut und dann aus dem fertigen Rohbau heraus plastisch bearbeitet, und oftmals von oben nach unten an der Dachspitze beginnend, als ob man dem Gefühl nachginge, erst den architektonischen Vorgang zu Ende zu erleben, die Masse von unten nach oben rein als Architekturmonument zu gestalten, und sie dann zurücklaufend von oben nach unten bildplastisch zu erwecken. So wird man auch zuerst den architektonischen Aspekt in seiner Gesamtheit aus der Ferne aufnehmen, um dann — aus der Nähe — im Umwandeln — den Gesamteindruck aufzugeben und dafür in die Vielfältigkeit der plastischen Szenen unterzutauchen.

*

*

*

5. HAUPTPROBLEME DER PLASTIK ALLGEMEINES

Der klaren Proportionierung und der strengen Gliederung des architektonischen Aufbaues steht eine verschwenderische, eine eruptive Überfülle plastischer Entfaltung gegenüber, dieser plastische Reichtum der gesamten architektonischen Oberfläche ist eins der wesentlichsten Bestandteile der indischen Architektur, ein Spiegel des Übermaßes tropischer Landschaft. Eine ganze Stufenfolge läßt sich auf Grund der Stärke plastischen Lebens im Rahmen der Architektur aufstellen: von der ägyptischen Pyramide mit ihren einfachen planen Wüstenformen, über einen gotischen Dom mit seiner entsprechend der gemäßigten Zone maßvollen Mischung von plastischen und architektonischen Formen, über einen Barockbau mit seiner subtropischen Steigerung plastischer Bewegtheit bis zum

indischen Tempel mit seinem tropischen Übermaß plastischer Fülle. In diesem explosiven Formreichtum wirkte sich die verbildlichende Phantasie des indischen Menschen, seine erotische Verknüpfungslust, seine Beobachtungsintensität, seine Darstellungs- und Formulierungsgabe, die Vitalität seiner schauenden Erkenntnisakte ungehemmt aus. Diese plastische Expansion der Oberfläche war aber formal nur möglich auf Grund einer Architekturgestaltung, in der bereits die plastische Tendenz die konstruktive überwiegt, nur möglich im Rahmen jener Monumenteinheit, in der plastische und architektonische Formen als eine Gesamtform konzipiert wurden, so daß keine Gegensätze zu überwinden waren, und die architektonische Masse unmittelbar auch in plastische Form übergehen konnte. Die Vielgestaltigkeit des architektonischen Körpers mit seinen zahllosen Winkelungen, Projektionen, Einbuchtungen, Terrassen, Bekrönungen, Leisten und Blockwänden ergibt eine vielfach gesteigerte Grundfläche für die plastische Entwicklung. Diese vielfältige Brechung der architektonischen Masse wird im späteren ostjavanischen Stil bis in die gegenteilige Wirkung übersteigert, indem die architektonische Gliederung die Tendenz der plastischen Entfaltung selbst einsaugt, die Brechungen werden so kleinteilig, daß kein Flächengrund mehr bestehen bleibt (146, 147), aber selbst dort finden wir noch — allerdings über das Maß dessen hinaus, was wir als organisch empfinden — eine plastisch-ornamentale Detailauswirkung von miniaturhafter Feinheit.

Das gesamte plastische Leben eines Monumentes stellt vom Ornament bis zur Einzelplastik eine zusammenhängende, für sich bestehende Einheit dar, und zwar formal und inhaltlich. Formal auf Grund der einheitlichen Einreihung unter die architektonische Grundform, durch den strikten Anschluß an die Form- und Massenfolgen der architektonischen Rahmung, das Zurückführen der plastischen Einzelszenen und Einzelbilder auf gewisse typische Hauptformen, das einheitliche Maß von gleichbleibenden Wiederholungen und die reiche Verwendung symmetrischer Anordnung sichern dabei eine einheitlich klare Disposition der plastischen Elemente im Anschluß an die architektonischen. Inhaltlich beruht die Einheit darauf, daß ein großer, religiöser Gesamtkomplex verkörpert, die Vorstellung einer Weltgesamtheit dargestellt und eine metaphysische Welteinheit symbolisiert ist, so daß alle Einzelbilder in einem strengen gegenseitigen Zusammenhang stehen. Ein unendlicher Schatz von Vorstellungen, Visionen, Spekulationen, religiösen Beschauungen und Gedanken ist hier niedergelegt, eine Unsumme von Legenden, Erzählungen, Fabeln, ja selbst philosophischen Doktrinen ist hier in Stein niedergeschrieben, ein gewaltiges Bilderbuch zum Anschauen und Lesen. Ich erinnere dabei bezüglich des Tempels von Djago (122, 123), daß hier der Oberteil des Tempels mit seinen großen Bildwänden tatsächlich einem riesigen Buch mit fortlaufenden Seiten, das harmonikaartig aufgestellt ist, gleicht. Was in unserer mittelalterlichen Kunst in Miniaturen und Gemälden, in Fresken und Mosaiken mit ihren zyklischen Darstellungsfolgen niedergelegt ist, haben jene Inder in Stein niedergeschrieben. Stein und nochmals Stein! Uns ist es zum größten Teil noch versagt, diese Bilderbücher zu lesen, ihren Sinn, alles das, was literarisch zu erfassen ist, und dessen Kenntnis ein Allgemeingut gewesen sein muß, zu enträtseln, sie sind für uns nur zum Anschauen da, ihre formalen Werte und ihre psychischen Expressionen aber sprechen deutlich zu uns in einer Weltsprache, die jeder verstehen mag, vielleicht allerdings jeder auf seine besondere Art.

Konstellation, Zahl und Auswahl der Bildwerke im Innern der Tempel und die plastische Gesamtdécoration an den Außenseiten bilden eine zusammenhängende Bedeutungsgesamtheit. Wir dürfen dabei behaupten, daß jede Einzelform ihre symbolische Bedeutung hat — auch im Ornament —, Formel einer überwirklichen Beziehung, Ausdruck einer geistigen Gültigkeit ist. Dieser Bedeutungsgehalt erstreckt sich nicht nur auf die Formgebung, sondern auch auf die jeweilige Lage, Orientierung, auf die Stellung im Ganzen, sowie innerhalb der benachbarten Formvorgänge. Wie

jeder einzelne Bauteil, jede einzelne architektonische Situation einen Teil der architektonischen Gesamtheit bildet, und wie jedes plastische Einzelteil, sei es Ornament oder Bild, Glied der plastischen Gesamtabfolge ist, so ist jeder dieser Formteile auch seiner inhaltlichen Bedeutung nach nur jeweils ein Einzelmoment der großen Bedeutungsgesamtheit.

Formal wie inhaltlich wird die ununterbrochene Folgeordnung der ornamentalen und figürlichen Darstellungen dadurch gewährleistet, und zugleich auf ein uns in diesem Sinne unbekanntes Maß von durchgehender Einheit gebracht, daß der Mensch mit seinen Lebensformen und Lebensvorgängen nicht als eine isolierte Besonderheit gedacht ist, sondern als Glied einer Welteinheit empfunden wird, die — wie wir im zweiten Kapitel andeuteten — alle Lebenselemente von der pflanzlichen, tierischen bis zur göttlichen Existenz umfaßt, in einer einzigen durchlaufenden Folge; die sich besonders deutlich in der Lehre der Seelenwanderung ausdrückt. So entspricht dieser lückenlosen Folgeordnung die unterbrochene plastische Folge von ornamentalen, vegetabilen, tierischen, menschlichen und überwirklichen Bildformen, in einem seltsam ununterbrochenen Fluß, und oft in einem noch seltsameren Überschwang von gegenseitiger Vermischung. Diese ganze bildliche Dekoration stellt eine einzige wechselnde Skala von plastischen Oberflächenwerten dar, vom vertieften Relief, dem aufgelegten Ornamentstreifen, dem Paneel mit seiner halb erhabenen Relieferung bis zur Einzelfigur.

Die ornamentale und bildplastische Disposition ist direkt abhängig von der architektonischen Grundform, der architektonischen Massenverteilung oder der architektonischen Massenfolge, und zwar Ornament und Relief von den Flächenwerten, Bauplastik und Einzelplastik von den Massenwerten des architektonischen Grundes. Ornament und Reliefreihen sind Folgerungen aus der horizontalen Tendenz der architektonischen Massenschichtung, am reinsten im Boro Budur (1) verwendet, der nur aus horizontalen Massenschichten besteht, aber ebenso deutlich noch wirksam am Sockel des Djago (116) oder im Tjandi Singasari (107); Ornamentgehänge und die großen Reliefpaneels kommen dort vor, wo zwischen Sockel und Dach ein besonderer Tempelkern eingeschoben ist, dort also, wo eine Höhentendenz zur Entwicklung kommt, das ist der Fall im Pawon (43) und Mendoet (36) mit ihren Blockwänden oder im Sewoe (52), wo sich besondere Bauflügel dem Mittelkern anschließen, und endlich an den Wänden der Innenzellen (65). Schließlich ist die Ornamentik noch — allerdings in rein dekorativer Tendenz — als Rahmung verwandt für Reliefs und Paneels oder für architektonische Bauteile, wie Nischen, Tore und Treppen, in diesen Fällen folgt der Ornamentverlauf den umschließenden Bauformen. Alle diese ornamentalen und figürlichen Reliefs, Bänder und Paneels, sind an eine Fläche gebunden, an die Flächen, die die architektonische Grundform als Bildgrund stehen läßt. Anders aber bei den bauplastischen Teilen und Einzelfiguren, die insofern gegenüber der architektonischen Wandfläche selbständig sind, als sie für sich bestehende dreidimensionale Einzelgebilde sind, sie sind nicht der Grundfläche, sondern der Grundmasse unterworfen, bilden dieser gegenüber in der unendlichen Folge der architektonischen Massenschichten zentral gesteigerte Massenakzente, bilden große Akkorde, die in immer gleicher Wiederholung das Hauptthema weiterspinnen (2). Wir können so auf Grund des Verhältnisses zum architektonischen Körper das ganze Gebiet der Plastik in die Themen von Ornament und Relief und von Bau- und Einzelplastik zerlegen und wollen im folgenden auch dieser Ordnung nachgehen: vom Ornament zur Reliefreihe, zum Gruppenrelief, zum Reliefpaneel, zur Bauplastik und zur Bildplastik, müssen aber schon hier betonen, daß die Übergänge von Relief- und Einzelplastik so vielfältig und zart sind, daß sich oftmals kaum eine Grenze finden läßt.

ORNAMENT

Die Ornamentik, gebunden an den architektonischen Bildgrund, die architektonische Grundmasse, die architektonischen Grundformen und die architektonische Massenlagerung, läßt sich aufteilen in die Grundthemen der umlaufenden Reihung, der Rahmung und der Flächenfüllung, dazu kommen als Grenzgebilde zwischen architektonischer und plastischer Form die ornamentalen Bauteile, wie etwa die Akroterien. Die freie, ungegenständliche Tendenz des ornamentalen Liniengefüges, das weder an die Grenzen körperlicher Formen, noch an die Grenzen architektonischer Funktionen gebunden ist, hat zur Folge, daß die Ornamentik das freieste Maß der Entfaltung in der Ebene besitzt, das zarteste Spiel plastischer Nüancen auszudrücken imstande ist, am freiesten das Leben linearer Abfolgen und Verknüpfungen wiederzugeben vermag. Es gibt formale Zwischenwerte, symbolische Allgemeinheiten, irgendwie psychische Dämmerungszustände, die durch nichts als durch die Werte der Ornamentik wiederzugeben sind. Das Ornament stellt in der Ungegenständlichkeit der Motive und der in ihnen sich auswirkenden — wiederum an den architektonischen Grund gebundenen — plastischen Formelemente ein Zwischenglied von architektonischer und bildplastischer Form dar, es verquickt Gerade und Kurven zu einem einheitlichen Gewebe, vermischt lineare und plastische Werte, symbolische und dekorative Bedeutungen. Alles das gibt der Ornamentik ihr besonderes Wertmoment, das im Rahmen der plastischen und architektonischen Vielheit eines Monumentes dazu wie geschaffen ist, die besondere Rolle des Ausgleichs, der Vermittlung oder der Trennung zu spielen, diese ornamentalen Werte scheiden und mildern starke architektonische und plastische Akzente, verbinden sie oder neutralisieren, geben Ruhepausen, rahmen, illustrieren oder verstärken. Diese Ornamentik aber erschöpft sich nicht in ihren plastischen, dekorativen und kompositionellen Bedeutungen, sie ist außerdem in hohem Maße beseelt, symbolisch gewertet, dabei spielt das oben erwähnte Moment der Beseelung auch pflanzlicher und tierischer Existenzen eine besondere Rolle und gibt der formalen Verquickung von pflanzlichen, tierischen und menschlichen Formen einen inhaltlichen Untergrund, der diese Formkombinationen zum Ausdruck eines tatsächlichen Verhältnisses, nicht einfach einer phantastischen Vorstellung macht.

Die ornamentale Reihung ergibt sich aus der horizontalen Schichtung des Baumassivs, es sind dies die um den gesamten Bau herumlaufenden Ornamentbänder, die vornehmlich an den schweren Kronleisten der Sockel und Dächer vorkommen (43, 46, 52, 57, 63, 116), daneben auch an Balustraden (36) oder an den Gesimsen (50), oder die in den Umgängen die Reliefreihe begleiten, wobei sie dem mehrfach abgestuften Leistenwerk eingeordnet sind (25, 71), in Ostjava kommen sie auch in den unteren Partien vor, so daß hier Unter- und Oberbänder entstehen, da hier gleichzeitig die Reliefreihe nicht mehr durch besondere Zwischenglieder in einzelne Bilder aufgeteilt werden, schließen die durchlaufenden Ornamentbänder unten und oben direkt das Bild ab (118, 120, 121). Schließlich kommen sie auch in den Innenräumen vor, jedoch wohl erst zur Zeit des Prambanan (65). Sie erscheinen also immer dort, wo ein zusammenhängender, durchlaufender Massen- oder Raumkomplex oder eine Reliefreihe auftritt, daher vornehmlich auch im Anschluß an die architektonischen Gesimse. Diese Bandstreifen drücken die Unendlichkeit in der Ebene aus, die Rundkörperlichkeit des Baumassivs oder die Rundräumlichkeit der Zellen. Ihr Charakter ist eben der der ununterbrochenen, unendlichen und gleichförmigen Abfolge im Verlauf einer Reihung, dem entsprechen die Motive: solche unendlicher Wiederholung oder Aufreihung, oder solche zusammenhängender Abfolge, im ersteren Falle Blüten, Rosetten (4, 5), Lotusblätter, besondere Ornamentformen (30, 31), auch Gapafiguren (46, 47), die Lotusblätter kommen dabei zuerst am Prambanan auch auf den Ogiefbanden vor (63), im Bima (57) verdoppelt, d. h. sowohl auf- als auch abstei-

gend, schließlich geometrische Rapportmuster (36), im letzteren Falle Guirlanden- und Rankenmotive, meist werden aber beide miteinander kombiniert. Guirlanden mit Rosetten, auch mit Hängemotiven, wie Glocken und Fruchtschnüren (50, 57) und auf Abb. 71 mit Glocken und Gandharven. Merkwürdige Neuformen treten dabei im ostjavanischen Stile auf: einmal die breiten, eingekerbten Lotusblätter (119), dann das Schlingornament (118) und die — Erde und Himmel darstellenden — Ober- und Unterbänder (120, 121). In dieser Ornamentbehandlung und Auffassung ist der Unterschied gegenüber dem mitteljavanischen Ornament schlagend: die freie, phantastisch bewegte und aufgelöste Linienführung, der gesteigerte darstellerisch-symbolische Charakter und das Fehlen aller floralen und vegetabilen Grundzüge.

Daneben wird das Ornament als Rahmung verwandt, diese Rahmenornamente nehmen die Motive der vorerwähnten Bandstreifen auf, aber nicht mehr die rundkörperliche Blockmasse allseitig umziehend, sondern der Breite und Höhe nach eine Wand oder ein Reliefbild abschließend. Der durchlaufende Zusammenschluß erfolgt also hier nicht in derselben horizontalen Ebene, sondern in der senkrechten Flächenschicht. Am klarsten tritt Zweck und Charakter der Rahmung in den Seitenpaneels in der Reliegruppe Abb. 71 zutage, das Ornamentmotiv, das auch unterhalb des Gandharvenfrieses wiederkehrt und eine typische Bildung des Prambanankreises ist (vergl. 65, 79, 81, 82), nimmt besondere Rücksicht auf die Ecken, indem es in die Diagonale gestellt ist. Als seitliche Abschlüsse von Wandfassaden, gewissermaßen als Rahmentheile, sind Ornamentstreifen am Mendoet (36) und Kalasan (46) verwendet, entsprechend der senkrechten Lage besteht hier das Motiv aus aufsteigenden, emporklimmenden Rankenspiralen mit medaillonartigen Füllungen. Dasselbe Motiv kehrt in Djago (116) und Singasari (107) als Umrahmung der Türen wieder, im Djago ist unten ein Tier, anscheinend ein Löwe, eingefügt. Wir notieren dabei auch hier wieder Unterschiede zwischen mitteljavanischem und ostjavanischem Stil: dort (46) eine plastisch fein nüancierte Ausarbeit mit unregelmäßiger Rauhung, wobei lediglich das plastische Muster aktiv in Wirkung tritt, in zarten Schattentönen eingebettet und mit feinen Spitzlichtern auf den plastischen Formen, hier (107) eine ganz flächige Arbeit, tief eingestanz, mit senkrechten Kanten und rechtwinkligen Ecken, wobei der schwarze Schattengrund ebenfalls eine Musterwirkung erhält, ein ausgesprochener Tiefendunkel-Effekt!

Soweit es sich im weiteren um Rahmungen architektonischer Einzelteile, besonders von Nischen, Treppen- und Türbögen handelt, geht das Ornament mehr oder weniger in freie, plastische und bildliche Formen über, diese Rahmungen sind äußerst zahlreich und dabei wechselvoll behandelt, sie vermitteln meist zwischen Bildplastik und Architektur (2, 4, 46, 80) oder markieren architektonische Sonderteile (5, 37, 43). Das Hauptmotiv ist dabei immer das von Kala-Makara, d. i. der Ungeheuerkopf mit anschließendem Schlangenleib, der in einen Elefantenkopf endet (siehe Anhang). Dies Motiv kehrt in jeder plastischen Stärke wieder: von linearer Zeichnung (2) bis zum freiplastischen Gebilde (3, 61). Hier verwischen sich die Grenzen zwischen ornamentaler Zeichnung, plastischer Anlage und architektonischem Bauglied vollkommen. Im Prinzip aber ist es das Motiv des Ornamentalen, das dabei den Grundton bildet und jeweils zwischen Architektur und Relief oder zwischen Plastik und Architektur oder auch zwischen Relief und Plastik vermittelt. Auch die sonstigen Rahmungen, wie Halbpilaster, die auch rein dekorativ vorkommen, verbunden mit Kalaköpfen, Hängemotiven und Gana-Figuren (Abb. 2, 4, 45, 54, 78), sowie die Akroterien (Abb. 2, 4, 36, 43, 46, 54) gehen vom ornamentalen Charakter aus und enden in architektonischen oder plastischen Zwischenformen.

Schließlich wird das Ornament als reine Flächenfüllung verwendet, in diesen Fällen ist nicht mehr die Längsrichtung vorherrschend wie bei den Bandstreifen innerhalb einer Schicht oder wie

mit gleichzeitiger Aufwärtsrichtung, die in 38 zu dieser vehement aufsteigenden Geste wird, all diese Figuren sind nach oben hin orientiert, verstärkt durch das Aufsteigen der Ranken, verehrungsvoll nach oben, den Göttern zugewendet, den Gestalten im Tempel oder oben an den Tempelwänden. Hier tritt der formale und inhaltliche Zusammenhang zwischen den einzelnen figürlichen Elementen unverkennbar zutage. Wie diese Figuren in Haltung, Kurvaturen, Gestus und plastischer Anlage den Rankenmotiven eingefügt sind, wie floraler und figürlicher Charakter auf eine ornamentale Einheit gebracht sind, der Gestus der Figur 38 zum Ornament wird, und wie trotz der starken plastischen Akzente, und trotz der kühnen inhaltlichen Gegensätze die Flächigkeit und Bildruhe gewahrt bleibt, das ist einfach meisterlich, in solchen Darstellungen kommt die innige Verwandtschaft vegetabilen und menschlichen Daseins überzeugend zum Ausdruck. Ein symbolisches Stilleben ist das Paneel Abb. 53 am Piedestal der Nische: eine Blumenvase mit Ranken und seitlich davon Halbpilaster. Wir erinnern daran, welche große Rolle im frühindischen Stil solche Symboldarstellungen spielten, wo Buddha, wo der Begriff Religion und Lehre als Symbole dargestellt wurden, hier mag bereits ein dekoratives Element überwiegen, erstaunlich aber bleibt die Sicherheit, Lebendigkeit und plastische Fülle, und wie hier eine beobachtungsgemäße Gegebenheit reliefplastisch umgewertet ist.

Ich schließe an die Aufzählung dieser Paneels den Treppenflügel von Djago (117) an, nicht eigentlich Paneel, sondern vollkommene Füllung eines Bauteils. Die obere Bildschicht bleibt streng gewahrt, die dickarmige Ranke korrespondiert mit dem als Steg stehen gelassenen Rand. Auch hier wieder kräftige Unterschiede zu den mitteljavanischen Ornamenttafeln: die tief gegen den Bildgrund andringende, aufgewühlte Plastik der Modellierung, die ungeheuerliche Phantastik anstelle des klaren, figürlichen und floralen Charakters, der dekorative Ausdruck andererseits durch die seltsame Leidenschaft der Stimmung überwuchert, Angst, Gedrücktheit, ja Grauen liegt darin, etwas Ungeheuerliches, Bodenloses anstelle der gräzilen Wärme, der klaren und sicheren Haltung. Gerade im ostjavanischen Stil tritt auch im reinfigürlichen Relief eine ausgesprochene Umbildung ins Ornamentale ein, die Ornament und Relief auf eine merkwürdige Art einander annähert, davon später mehr. Diese ostjavanische Phantastik der ornamentalen Auflösung des Figürlichen und Szenischen geht auf eine veränderte, höchst seltsame Seelenstimmung zurück: anstelle der klaren Erkenntnis der bildlichen Größe des Schauenden, sich selbst gewissen Unendlichkeitsbewußtseins: eine wirre Gefühlsleidenschaft, ein Gefühl der engen Zusammengedrückttheit des Lebens, der unbegreiflichen Rätselhaftigkeit und Geisterhaftigkeit der Erscheinungen, einer dämonischen Nähe übermächtiger Gewalten. Man möchte sagen, ein lokales statt universales Empfinden. Überall springen im Relief figürliche und dingliche Motive ins Ornamentale über, so die Wolken, die Berge, die Bäume und selbst die Menschen. So kann man die Medaillons vom Panataran direkt im Anschluß an die Ornamentik heranziehen, runde Wolkenornamente mit Tieren darin (108), ebenso die Reliefs vom Djago: in Abb. 119a die ornamentale Phantastik der Sonne und der Wolken und in Abb. 122 der Flammen, der Haare und der ganzen Körperlagerung. Aber auch im mitteljavanischen Stil müssen wir das Hinüberspielen von Ornamentwerten in die figürlichen Reliefkompositionen schon hier feststellen, allerdings in einer direkt entgegengesetzten Art, wie in den eben angeführten, ostjavanischen Denkmälern: handelte es sich in Ostjava um die phantastische Auflösung des körperhaft-Dinglichen ins ornamental-Symbolhafte, so in Mitteljava um die Präzisierung des Figürlichen zu einer ornamental-Formel höherer Gültigkeit oder dekorativer Ausgeglichenheit, um die Steigerung kompositioneller Verbindung zu einem ornamentalen Rhythmus und um die Stilisierung der landschaftlichen Vorlagen, wie vor allem der Bäume, zu ornamentalen Gebilden (13, 32, 38).

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

Das geometrische Ornament besaß, wie wir schon ausführten, gewisse Annäherungswerte an die Architektur, das figürlich-vegetabile Paneelornament besitzt solche an die Reliefplastik, so ist das Paneelornament beseelt und das figürliche Relief rhythmisch typisiert, beide auf einen gemeinsamen Grad plastischer Differenzierung eingestellt. So vermitteln die verschiedenen Ornamentwerte und Motive sowohl nach den architektonischen, wie nach den reliefplastischen Werten hin, in den Nischenumrahmungen zwischen architektonischen Bauteilen und figürlicher Einzelplastik. In Kalasan nun (46, 47) sind ganze Wände auf die Wirkung ornamentaler Reliefwerte abgestimmt, in sensibelster Fülle des wechselnden plastischen Ausdrucks, im Turmbau Abb. 146 geht die architektonische Grundfläche direkt in ornamentale Dekoration von reliefplastischem Charakter über. An dieser Stelle müssen wir noch auf eine weitere ostjavanische Besonderheit aufmerksam machen: auf die selbständig für sich bestehenden ornamentalen Dekorationsteile, die ohne Rücksicht auf die architektonischen Grundformen unvermittelt den Bauflächen aufgelegt sind, besonders im Djago und im Panataran, wo dreieckige, stark hervortretende Ornamentkeulen von den Treppenflügeln herabhängen (109, 117) oder dicke Mittelbänder die Pilaster (108), in Djago sogar den ganzen Tempelkern umziehen. Solche rein dekorativen Tendenzen kamen ja auch im mitteljavanischen Stil vor, wie in den geometrischen Ornamenttafeln und den Paneels mit Halbpilastern, Kalaköpfen und Segmentbögen (2), nur das hier immer eine Unterordnung unter die architektonischen Grundformen und Bindung an die benachbarten plastischen Werte vorlag, im ostjavanischen Stil aber ist dieser kompositionelle Zusammenhang mit der Architektur aufgelöst zugunsten einer Steigerung ins phantastisch-Ornamentale, wodurch nicht nur, wie wir sahen, das figürliche, sondern sogar das architektonische Formelement aufgelöst oder überwuchert wird. Dasselbe gilt von jenen Halbformen plastischer oder architektonischer Motive mit ornamentalen Grundzügen, wie den Akroterien, Bekrönungen, Balustradenteilen, Pilasterdetails, Rahmungen usw., der Vergleich von Abb. 2 und 108 verdeutlicht, wie im letzteren Falle der ornamentale Aspekt den Gesamteindruck beherrscht, wie überall ein Heraustreten der ornamentalen Motive zu konstatieren ist und selbst plastische und architektonische Motive ornamentalen Charakter erhalten, Versteifung auf der einen und Phantastik auf der andern Seite. Beide Bilder aber zeugen auch für das mächtige Maß des Zusammenspiels, des Verquickens, des gegenseitigen Sich-aufnehmens der ornamentalen, figürlichen und architektonischen Motive (siehe auch 5, 46—48). Das Ornament ist nicht einseitig nur auf Linie und gegenstandslose Dekoration gestimmt, sondern auf ein reiches Wechselspiel von Geraden und Kurvaturen, von plastischer und linearer Wirkung, von symbolischem und ornamentalem Ausdruck. Das Geheimnis der mächtigen Wirkung der Einheitlichkeit und Gültigkeit liegt immer auf der Unendlichkeitssetzung aller Formen: in der Architektur die Unendlichkeit von Raum und Massenidentität, im Relief die Unendlichkeit des Bildraumes, im Ornament die Unendlichkeit der Fläche. Diese Klarheit, gewissermaßen die Dimensionen solcher Unendlichkeitsbeziehungen gehen zwar den ostjavanischen Bauten ab, aber auch hier bedeutet alle Form: Ausdruck einer überwirklichen Welt, nur geisterhafter, gefühlsmäßiger, phantastischer und doch dabei begrenzter, voll stärkerer Kontraste, und unruhiger, leidenschaftlicher im Gesamtausdruck.

Vom metaphysischen Ausdrucksgehalt der Architektur sind wir zum symbolischen Ausdrucksgehalt des Ornamentes vorgeschritten, um nun zum psychischen Ausdrucksgehalt der figürlichen Reliefplastik überzugehen.

REIHENRELIEF

Reliefplastische Werte waren bereits durchweg im Rahmen der Ornamentik vorherrschend, besonders die zuletzt behandelten Paneels besaßen ausgesprochene Annäherungswerte an das figür-

liche Relief: die bildähnliche Gruppierung, die symbolische Beseelung und die darstellerische Orientierung der Bildmotive. Diese Ornamentszenen (38, 53, 117) aber blieben immer Flächenausdruck mit der mehr oder weniger hervortretenden Bestimmung des Schmückens, waren sowohl formal, kompositionell wie gegenständlich Halbwerte. Im Relief treten diese Momente nun verselbständigt und bis in die letzten Konsequenzen gesteigert auf, das sind die Elemente der bildräumlichen Komposition, der figürlichen Bildszene, der Darstellung eines Hergangs und des psychischen Ausdrucks. Anstelle der ornamentalen Fläche tritt nun der Bildraum, anstelle der linearen Werte reinplastische und anstelle der ungegenständlichen Masse des architektonischen Körpers die plastische Masse eines menschlichen Körpers, anstelle der Schicht die Tiefe, anstelle der Kreuzung die Kurvatur. Der Charakter dieser Reliefs ist im hohen Maße darstellerisch, erzählend, der Hergang, sagen wir das Literarische, ist von einer unerhörten Sagbarkeit, von einer Charakteristik, von einer Stimmung, von einem Reichtum szenischer Einzelmotive, die das höchste Maß anschauungsgemäßer Lebendigkeit erreicht und doch nie Literatur wird oder irgendwie naturalistische Kopie, kompositionell immer auf eine Formel rhythmischer Folge und Ordnung gebracht, szenisch immer auf das typische überindividuelle Maß der Vereinfachung erhoben mit einem starken Einschlag ins Epische. Das ganze vielfältige Leben mit all seiner natürlichen Fülle und Begrenztheit ist in diesen unzähligen Bildern eingefangen. War die architektonische Grundmasse als Prinzip der Realität symbolisiert, gewissermaßen den Begriff „Erde“ verkörpernd, und an den horizontalen Rhythmus der Erde gebunden, so stellen die Relieffreihen in ihrer mannigfaltigen Abfolge gewissermaßen die Verkörperung des erdhafte Lebens dar, des Daseins auf dieser Erde in den Formen der realen Lebenserscheinungen. In diesen Reliefbildern wirkt sich die erotische Vitalität des indischen Lebens ungehemmt aus, hier kommt die Begabung für das Erfassen einer Erscheinung, für Typisierung, Verknüpfung und Verbildlichung zur vollen Geltung, ebenso die Sinnfälligkeit der Konzeptionen, die Handgreiflichkeit der Vorstellungsbilder sowie die Prägnanz der Beobachtung. Wir dürfen dabei auch nicht vergessen, daß dem Volke, das diese Bilder schuf, als Bilder höherer Geltung und zugleich als Abbilder von sich selbst, eine natürliche Begabung für rhythmische Haltung eigen war, für harmonische Lebensformen und für Lebensgemeinschaft, die hier nicht ohne Einfluß auf die künstlerische Gestaltung bleiben konnte. Ich muß an dieser Stelle auf den zweiten Band dieser Serie von Dr. Krause hinweisen, der Abbildungen des Volkslebens auf Bali bringt, der Menschen und der Landschaften, der Feste und der Lebensformen, die das oben Gesagte verdeutlichen, Abbildungen von einem Leben und einer Lebensgemeinschaft, die wie ein lebendig gewordener Traum der Reliefbilder des Boro Budur wirken.

Die Reliefs haben fast durchweg zyklische Bedeutung, es sind zur Hauptsache lange Relieffolgen, entweder in einzelne Bildszenen aufgeteilt, gerahmt und durchlaufend aneinander gereiht wie im Boro Budur (4) und Prambanan 69, 71, oder in einzelne selbständige Bildtafeln zerlegt wie im Panataran 108, 110, oder zu größeren Bildeinheiten mit fortlaufender Erzählung auf Grund der architektonischen Gliederung zusammengefaßt wie an der oberen Terrasse von Panataran 109, 118, oder endlich gleich Bandstreifen um den ganzen Bau herumlaufend wie im Djago 119—121. Diese Bildserien umziehen den gesamten Baublock an den Wänden der Terrassenumgänge, an den Sockeln, Balustraden oder Bügeln, meist in mehreren Reihen: im Boro Budur sind es im ganzen 11, im Prambanan 4, im Djago 4, oft setzt sich die Erzählung in den verschiedenen übereinandergelegenen Terrassen fort, oft auch, wie im Prambanan, in den Nebentempeln. Man darf dabei wohl sagen, daß eine bestimmt festgelegte Folgeordnung auch hier zugrunde liegt, ein besonderer Zusammenhang zwischen Darstellung und Lage besteht, d. h. in welcher Schicht oder Terrasse, in welcher Folge bestimmte Darstellungen

aufzutreten, diese Anordnung geht sicherlich auf die Vorstellungen der verschiedenen Wertgrade der Existenzschichten, von denen wir im zweiten Kapitel gesprochen haben, zurück. Diese Reliefserien stellen monumentale Bilderbücher dar, sind Illustrationen zu der großen Literatur der Legenden, der Religionsgeschichten, Fabeln, Sagen, Epen, oder für die Volksmenge geradezu diese Buchschriften selber. Der Gläubige, einzeln oder in Prozessionen, wandelt diese Reihen entlang, von Bild zu Bild, von Reihe zu Reihe, von Terrasse zu Terrasse, lesend, schauend, erlebend. Der Verlauf der Schilderung ist dabei so, daß die rechte Seite dem Bau zugewandt ist, dem Lauf der Sonne folgend, die rechte ist immer die vollwertigere Seite als die linke, wie in der antiken Mythologie auch, es gebührt sich also, die rechte Seite verehrungsvoll dem Tempel zuzukehren. In diesen Bildern erlebt der Wandelnde die ganze Welt, er findet sich selbst und das Ausmaß seines eigenen Lebens wieder, zugleich als ein höheres und lichteres, blickt in die Rätsel der Schicksale und Geschehnisse hinein, in die Himmel und in die Tiefen, sieht die Göttergeschicke, den Wandel der Götter auf Erden, sieht alles das in seinem irdischen Wandel von Liebe und Kampf, Versuchung und Entsagung, Läuterung und Erlösung. In diesen Tempel-Bilderbüchern ist alles aufgefangen: Wandelbares und Endgültiges, Endliches und Unendliches, Menschliches und Göttliches, Wirkliches und Überwirkliches, eine Totalität, eine einzige Gesamtheit von Rhythmus und Harmonie.

Außer diesen Bildserien mit ihrem ausgesprochenen Charakter des Darstellerischen, des Vergänglich-Wandelbaren, finden wir noch die großen Bildreliefs an den Blockwänden der eigentlichen Tempelkerne, hier wiegt der monumental-repräsentative Zug vor, der Ausdruck des Seienden und Verharrenden, es sind die Darstellungen der Gottvorstellungen. Daneben gibt es endlich noch kleine einzelne Reliefbilder, die entweder dem architektonischen Aufbau zwanglos eingeordnet sind, oder in den Vestibüls, die zur Hauptzella führen, vorkommen — wie im Mendoet und im Plaosan, auch in den Klosterräumen. Die Unterschiede zwischen den Reliefreihen und den Bildpaneels sind so groß, daß wir beide Arten voneinander trennen müssen, zudem sind die lokalen und zeitlichen Unterschiede so bedeutend, daß wir gezwungen sind, nachhaltiger auf die Entwicklungsprobleme einzugehen. Im Vordergrund stehen vor allem die Probleme der kompositionellen Bindung, der Auffassung des Figürlichen, des Verhältnisses von Figur und Bildgrund und des psychischen Ausdrucks.

Den größten und den in seiner Art schönsten Schatz von Reliefbildern umfaßt der Boro Budur mit seinen fast zweitausend Reliefs. Es ist selbstverständlich, daß Stilunterschiede bei solcher Unsumme von Arbeit auch innerhalb ein und desselben Tempels auftreten, wenn auch die überindividuelle Einstellung des einzelnen Künstlers, sowie die enge Gemeinschaft der Künstler und Werkleute untereinander eine Gemeinsamkeit des Stiles garantierten, die größere Schwankungen ausschaltet. Daß ein so typischer, überpersönlicher Stil aber durchaus nicht unpersönlich und unlebendig sein muß, beweisen schon die wenigen Abbildungen, die wir hier bringen können, leider verbietet der Raum, auf diese Fragen näher einzugehen, doch werden wir bei Besprechung der Bildplastiken Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen. Ich nehme das Relief Abb. 24 vorweg, da man hier in reizvoller Art Technik und Arbeitsweise erkennen kann: die Baublöcke werden unbearbeitet verbaut, dann — wohl von besonderen Künstlern — vorpunktiert, damit ist Komposition und figürlicher Umriss festgelegt, dann wird — wohl von Werkleuten — der Hintergrund ausgehauen und dann wieder von Künstlern die Gestalt plastisch bearbeitet. Das Relief Abb. 24 zeigt dabei, daß diese Vorgänge an ein und demselben Relief zu gleicher Zeit stattfinden können. Es gehört jedenfalls eine straffe Bildkonzeption und ein Beherrschen der plastisch-figürlichen Elemente dazu, mit solcher Sicherheit die Umrisse anzulegen und dann mit so geringem Aufwand plastischer Mittel

einen solchen Grad von Tiefe, plastischer Entfaltung und figürlicher Bewegtheit zu erreichen. Die Wirkung der zarten Umrisse, der beginnenden Wölbungen, der embryonalen Bewegung ist in diesem Bild, besonders im Gegensatz zu den mächtigen Quaderblöcken, bestrickend.

Die Reliefreihe entspricht der horizontalen Massenschichtung des architektonischen Aufbaues. Dementsprechend ist die Längsentwicklung in den Reliefs vorherrschend, im Gegensatz zu den Reliefpaneels, die im Hochformat angelegt sind (wie 45, 51, 78). Das Hauptmotiv der Komposition, der figürlichen Verknüpfung, der szenischen Abfolge ist — wie in den Ornamentbändern — das der Reihung, also ein Prinzip, nach dem der Vorgang der Länge, nicht der Tiefe nach entwickelt und abgerollt ist (siehe vorerst Abb. 13—17). Die Reihung ist dabei aber nicht als gleichförmige Wiederholung gefaßt, sondern als rhythmische Abwandlung, und nicht als unendliche Folge gegeben, sondern jeweils im Rahmen einer geschlossenen Bildszene entwickelt. In Abb. 13 haben wir dies Kompositionsprinzip in seiner einfachsten Form vor uns: ein reines Nebeneinander mit dem Hauptmotiv der sitzenden Gestalt, durch das durchlaufende Geschlinge der Arme und Beine in ihrer verschiedenen Bewegung und Haltung aber zu einer klaren, rhythmischen Folge verknüpft, die Bild-Enden besonders betont, einmal eine erhöht sitzende, auf der anderen Seite eine stehende Figur, beide dem Bildinnern zugewandt und mit erhobenem Arm den Rhythmus — gewissermaßen den Takt — angehend, die ganze rhythmische Abfolge der Figuren wird so in verschiedene Akzente aufgeteilt, zugleich ist die lange Mittelgruppe wieder in zwei Einheiten zerlegt: die vier erhöht sitzenden ruhigen Gestalten und die drei niedriger sitzenden und bewegteren, auch darin liegt eine rhythmisch-kompositionelle Wirkung, daß Anzahl der Figuren und Bewegungsintensität in Korrespondenz zueinander gebracht werden. Wir haben also nicht nur Reihung innerhalb derselben Schicht, sondern innerhalb derselben Fläche durch diagonale Verknüpfung, die zu höchst sitzende einzelne Figur, die Gruppe der vier und die Gruppe der drei Figuren geben ein gleichmäßiges Fallen von der linken oberen Bildecke bis zur rechten unteren, dieser diagonalen Abfolge wird dann die stehende Figur rechts entgegengesetzt, die die ganze Abfolge auffängt und zurückleitet, wobei die drei Bäume die gleichförmige Reihung aufnehmen und zwischen den beiden Endfiguren vermitteln, als belebendes Moment — als eine Kadenz des Rhythmus — schließlich die drei hockenden Gestalten unterhalb des Thrones, nicht ohne einen gewissen burschikosen Humor. Das ist alles, und doch welche Lebendigkeit in der rhythmischen Folge des Ansteigens und Abfallens, der Verteilung der Akzente, der Beherrschung der beiden Flächendimensionen bei größter Einfachheit, dabei im Einzelnen eine buchstäblich unbeschreibliche Fülle von Übergängen, Kontrasten, Relationen und Verknüpfungen, man beachte als ein einzelnes Beispiel den Übergang von der erhöht sitzenden zur niedriger sitzenden Gruppe, wie der Rücken der einen Figur zur Beinpartie der unterhalb hockenden hinüberspielt, wie die Profile der Arme ineinander überspringen, und wie zugleich im Kreuzungspunkt der beiden Figuren die senkrechte Linie des Baumschaftes auftaucht und rechtwinkelig die horizontale Kante des Sockels ansetzt, die wiederum in klarer Relation mit den Kanten der Reliefrahmung steht und von dort wieder mit den Kreuzungen der architektonischen Massenlagerung. In Abb. 14 liegt eine bewegtere Abfolge vor durch den Wechsel stehender und sitzender Gestalten und durch den Wechsel der gruppenmäßigen Zusammenstellung: links, das Thema gewissermaßen angehend, zwei Einzelgruppen von je zwei Figuren, ein Mann und eine Frau, Hand in Hand; einmal erhöht sitzend, einmal stehend, dann eine einzelne, stehende Gestalt und in der rechten Bildhälfte die beiden Motive zu einer großen Gruppe zusammengestellt, fallend und steigend mit einem Palmbaum in der Mitte, die Bild-Enden wiederum durch Korrespondenz betont: unten links, mit dem Rücken gegen uns gewendet, eine sitzende Figur, den Kopf auf die Hand gestützt und oben rechts eine Figur

aus dem Bilde herausschauend, den Kopf auf die aufgelegten Arme geschmiegt. In Abb. 15 ein anderes Thema: wiederum sitzende und stehende Gestalten, aber im Hintereinander und dann plötzlich anschwellend, ansteigend in die fabelhafte Haltung der beiden Tänzerinnen, als eine entschiedene Steigerung des Motivs der beiden für sich allein sitzenden Figuren links, und dies Aufsteigen dann in der rechten Schlußgruppe aufgenommen und verdichtet, geschlossen wiederum im Gegensatz zu den nur lose verbundenen Einzelfiguren der beiden Sitzenden und der beiden Tänzerinnen. Als letztes vorläufiges Beispiel Abb. 17: die kompositionelle Reihung unter starker Kontrastwirkung senkrechter und schräg-diagonaler Profile in stärkerer Verkuppelung der Reihung mit der Höhenstaffelung zu einem raffinierten, stark verzweigten und impulsivem Ablauf gesteigert, rechts das stehende Paar, schlicht und ruhig, anschließend die senkrecht aufwachsenden Bäume und die seltsame Verzweigung des Dickichts, in der im kleinen schon die Kompositionslagen der folgenden Gruppe anklingen: drei speerschießende Knaben in diagonalen Staffelung und die Gruppe der fischenden Männer, zu einem Bewegungsstrudel zusammengeschlossen.

Wir haben in diesen vier Bildern die verschiedenen Arten rhythmischer Abfolgen klargelegt. Die Komposition beruht somit auf der Verteilung der Figuren innerhalb einer abgeschlossenen Bildeinheit: der Länge nach nach dem Prinzip der Reihung, der Höhe nach nach dem Prinzip rhythmischer Abfolge. Wir dürfen annehmen, daß bestimmte Aufteilungsschematas bestanden, so die der Dreiteilung der Hoch- und Langseiten, wobei dann das Netz der diagonalen Verbindungen die kompositionelle Struktur abgab, etwa so, daß eine Bewegungsabfolge oder Staffelung dadurch der Diagonalverbindung folgt, daß figürlich plastische Akzente wie Köpfe, Kniee, Ellbogen, Fersen, hervortretende Bedeutungseinzelheiten oder das Umbrechen einer Bewegungsabfolge in die Schnittpunkte solcher Netzlinien verlegt werden. Diese strenge Struktur der Komposition wahrt die Bindung an die umgebende Architektur in ihrer Massenschichtung, verstärkt durch das Einfügen rein linearer Werte in rechtwinkliger Abfolge, wir werden unten sehen, daß auch die Auffassung des Bildraumes ein weiteres Moment der Annäherung der einzelnen Reliefbilder an die architektonische Grundform darstellt. Die kompositionelle Verteilung der plastischen Akzente ergibt die Lagerung der plastischen Formen, d. i. im figürlichen Sinne die Motive der Haltung, des Gestus und der Bewegung, im darstellerischen Sinne das Motiv des gesamten Hergangs. Wir haben dabei mehr die Abfolge der Profile, die Bildaufteilung innerhalb der Fläche nach Länge und Höhe, das ganze Nacheinander vor Augen gehabt, wobei architektonische und ornamentale Annäherungen hervortretend waren. Dazu kommt nun die eigentlich plastische Verknüpfung, d. h. soweit kompositionelle Fragen in Betracht kommen, das Nacheinander der Gestalten unter dem Gesichtspunkte der Rundentwicklung, der dritten Dimension: der Tiefe. Eine eigentliche Tiefenentwicklung, eine Staffelung der Figuren auch im Hintereinander, schließt das Prinzip der Reihung bis zu einem gewissen Grade aus, es handelt sich daher auch nur um Überschneidung von zwei, höchstens von drei Figurenreihen, die dann aber schon, d. h. im letzteren Falle, in einem Übereinander, nicht im Hintereinander, gegeben sind. Die Reihung, d. i. die Verknüpfung zur rhythmischen Abfolge innerhalb einer Schicht erhält nun durch die plastisch-rhythmische Rundabfolge eine weitere Steigerung, die Hauptmotive dabei sind wiederum die der Relation und der Kontraste. Zur Verdeutlichung diene die Gruppe der vier erhöht sitzenden Figuren in Abb. 13, wie hier durch Rundbewegung, durch die verschiedene Stellung der einzelnen Figuren zur Bildebene, die plastische Modulation des Reihenrhythmus gewonnen ist: die erste von links frontal, die folgende in halb schräger Lage, als ob die erste sich gedreht habe, dabei schwillt die plastische Bewegung durch Knie- und Armstellung an, die anschließende, wiederum in Aufsicht gegeben, doch etwas lebhafter geneigt, mit ge-

wendetem Kopf, die Hände in betendem Gestus zusammengelegt, den anschwellenden Rhythmus der Hand- und Beinlage der vorausgegangenen Figuren kulminierend, anschließend wieder eine Figur in ausgesprochener halbschräger Stellung, doch mit entgegengesetzter Front als die zweite Figur von links. Ich habe absichtlich dies einfache, anspruchslose Beispiel gewählt, um zu betonen, daß diese plastischen Elemente sich an jeder Stelle ablesen lassen, auf weitere Einzelheiten einzugehen, verbietet der Raum, nur soviel noch: in Abb. 14 in der Gruppe am linken Bildende sind die frontalen Ansichten in starken Kontrasten nebeneinander gestellt durch Veränderungen in der Front, einmal von vorn, dann von der Seite und endlich die Figur darunter von hinten. Rundkörperliche Tiefe wird hier, ohne daß eine perspektivische Vertiefung gegeben wird, durch Darstellung typischer Stellungen, die kompositionell zu einer Einheit verbunden werden, erreicht, in der Gruppe der rechten Bildhälfte eine andere Lösung: hier ist eine kontinuierliche Drehung durch Aneinanderreihen von Figuren in verschiedenen Stellungen erreicht, wobei die Gesamtabfolge des Nebeneinander, zu einer halbkreisförmigen Tiefenwirkung anschwellend, gewissermaßen die Fläche nach der Tiefe zu eindrückt. Dasselbe gilt von den Gruppen auf Abb. 20 und von der Gruppe auf Abb. 21, wo frontale Vorderansicht, halbschräge Seitenansicht und eine starke Überschneidung — die dritte rückwärts stehende Figur — zusammengestellt sind. Trotz des Prinzips der Reihung, oder besser gesagt, im Rahmen reihenmäßiger Komposition ist so eine klare, reinplastische Tiefe mit Hintereinander und rundkörperlichen Drehungen erreicht, ohne jegliche perspektivische Verkürzungen oder illusionistische Konstruktionen. Auf diesen Momenten beruht auch die unerhörte Reinheit des künstlerischen Ausdrucks, die überindividuelle Gültigkeit der rhythmischen Formwerte und die harmonische Wirkung, die immer mit einfachsten, rein anschaulichen Mitteln arbeitet.

Dabei werden wir uns von selbst bewußt, daß der ganze Bildvorgang auf diese Figurenabfolgen konzentriert ist, daß allein das figürliche Element Träger der Handlung und Stimmung ist und demzufolge plastisch das Hauptmotiv der gesamten Bildwirkung ausmacht. Das Szenarische dagegen ist vollkommen in den Hintergrund gerückt. Die Situation ist nur mit wenigen Strichen formelhaft angedeutet, die trotz der Charakteristik oder Gegenständlichkeit ornamental umgewertet und kompositionell verwertet sind, so die verschiedenen Baumdarstellungen, die Thronsitze und die Baulichkeiten. Der Bildgrund als solcher bleibt unberührt, und doch kommen und gehen die Gestalten aus der Tiefe her und in die Tiefe hinein, diese Figuren schaffen sich durch sich selbst, durch ihre plastische Anlage, die plastische Tiefe. Wir erwähnten schon, daß auf alle Mittel, die zu einer tatsächlichen Raumdarstellung, zur Raumillusion führen, restlos verzichtet ist, um so mehr überrascht der freie Raumeindruck, der in diesen Reliefs zur Geltung kommt. Diese Raumwirkung ohne Raumdarstellung hängt mit der Auffassung von Raum und Masse, die für die architektonische Gestaltung maßgebend war, zusammen. Der Brennpunkt der architektonischen Wirkung — gerade beim Boro Budur — lag in der Auffassung der Identität von Gesamttraum und architektonischer Körpermasse. Die architektonische Masse stellt sich, vom Gesamttraum aus gesehen, als erstarrter Raum dar, wir wanderten mit dem Raum in die Masse hinein. Und nicht anders hier: diese anscheinend neutrale Massenfläche des Reliefhintergrundes ist nur eine Transformation des Gesamttraumes zur Masse, diese Masse trägt, soweit die Beziehungen zum Gesamttraum nicht unterbrochen werden, den Ausdruck unendlicher Tiefe noch in sich. Wir tragen das Raumgefühl, denn als solches lebt der unendliche Raum in uns, in die Masse hinein, und so wird diese schwere, massige, nahgerückte Bildwand zum Eindruck tiefer, nachgiebiger Weite, zum Ausdruck einer Unbegrenztheit, und so ist es zu verstehen, wie hier die Gestalten ohne Übergang aus der Massenwand entwickelt sind, ja zum Teil darin verschwinden, ohne daß ein harter Bruch, ein Gegensatz oder ein Wechsel der Bild-

einstellung empfindbar würde. Eine szenarische und perspektivische Raumdarstellung erübrigte sich so, wie gesagt, indem gewissermaßen auf das Raumbewußtsein Bezug genommen wird, das in der Hintergrundmasse bereits Raumsetzung, Raumgebung empfindet. Etwas besonderes aber ist der eigentliche Bildraum, der der plastischen Tiefe der Gestalten entspricht und der den eigentlichen Vorgang räumlich umschließt. Dieser Darstellungsraum steht gewissermaßen als eine Raumindivuation zwischen dem Gesamtraum und der Raumgebung der Masse, er ist ein Besonderes, und zwar dem Raumausdruck der Masse gegenüber, weil er nicht Transformation von Raum in Masse ist, sondern bestimmt und organisiert wird durch die reliefplastischen Hergänge und dem Gesamtraum gegenüber, weil hier eine zeitliche Bestimmung und Abgrenzung vorliegt.

Der immanente, darstellungslose Raumausdruck des Hintergrundes entspricht durchaus dem Kompositionsprinzip der rhythmischen Figurenreihen und der Gleichsetzung von Bildraum und plastischer Tiefe. Diese Besonderheiten des Reliefstiles sind Ausdruck einer ganz bestimmten Weltauffassung, zum Vergleich möge man sich irgendein Renaissancerelief in Erinnerung bringen: perspektivische Verkürzungen eines in die Tiefe führenden szenischen Aufbaues, entsprechende beobachtungsmäßige Proportionierung, Kulissen, eine kompositionelle Bildkonstruktion um einen Blickpunkt, d. h. Festlegen eines einmaligen Standpunktes, Verselbständigung, Individualität, Raumillusion und Loslösung aus der architektonischen Unterordnung, im Boro Budur: Anschluß an ornamentale und architektonische Werte, gleichmäßig sich abwechselnde Reihung, ohne Raumdarstellung, ohne Fixierung und Bildmittelpunkt, mit all jenen Formmomenten, die wir schon an anderer Stelle als Ausdruck einer überindividuellen Einstellung der Welt gegenüber gekennzeichnet haben: Unendlichkeitssetzung, ewige Einreihung, Schicht und Staffelung, der Einzelne und der einzelne Teil immer nur Glied einer Kette. Alles andere wäre Vereinzelung und Illusion, die große, furchtbare Täuschung, hieße das Zufällige, Erscheinungsmäßige zur Grundlage der Bildwirkung machen, hieße sich selbst verstricken. So ist in diesen Reliefkompositionen ein Grad künstlerischer Überwirklichkeit erreicht, der der philosophischen Allgemeingültigkeit entspricht, um so erstaunlicher, als es sich hier in den meisten Fällen um rein lebensgemäße Inhaltsgebung handelt, die mit höchster Lebendigkeit und Intensität der Charakteristik des physischen Sachverhaltes und des psychischen Ausdrucks und größter epischer Klarheit der Schilderung wiedergegeben ist.

Und dieser ganze darstellerische Komplex wird ohne Zuhilfenahme dinglicher Außenmotive und unbeschadet der rhythmischen und ornamentalen Werte lediglich durch das reinfigürliche Element ausgedrückt. Auf dieser Konzentration der Bildwerte auf das figürliche Element beruht die starke und selbständige Wirkung der Reliefs gegenüber Ornamentik und Architektur, in plastisch-formalem Sinne bedeutet das: restlose Kurvatur, plastische Schwellungen in ununterbrochener Rundfolge, sowohl der Tiefe, wie der Fläche nach und innigste Bindung der Formgebung an inhaltlich-darstellerische Elemente. Nach der einen Seite hin also: Verengung und Begrenzung, nach der anderen aber: Präzisierung und Steigerung auf Grund der psychischen Ausdruckswerte, die im Relief den ganzen Komplex von Darstellung, Handlung, Bewegung und Gestus ausmachen und bestimmen, zusammengeschlossen zu einer Bildeinheit, die im inhaltlichen Sinne Geschehnis und Stimmung bedeutet. Die inhaltliche Orientierung ist in diesen Reliefs ein Moment von substantieller Bedeutung, Formgemeinschaft wie Formgebung beruhen nicht mehr wie im Architektonischen auf der Beziehungsetzung zum Metaphysisch-Unendlichen, sondern auf der Beziehungsetzung zum Psychisch-Unendlichen, das im Rahmen der endlichen Umwelt sich ausdrückt. Und dieser ganze Darstellungsinhalt wird aufgefangen und zum Ausdruck gebracht durch die rhythmische Figurenabfolge, das bedeutet, daß der Mensch, die menschliche Lebensform und die menschliche Psyche die künstlerische

Formbildung und Ausdrucksgebung bestimmen. Was auch in diesen Reliefs dargestellt sein mag, vom irdisch-Tatsächlichen bis zum Bilde des Buddha im Tushitahimmel, immer ist doch das Moment des Menschlichen ausschlaggebend und bestimmend, sei es als Lebenserscheinung oder sei es als Vorstellungsnorm eines übermenschlichen Begriffsbildes. Die Erde ist der Schauplatz dieser Bildszenen, und wenn die Himmel geschildert werden, so ist es der Himmel über dieser Erde. Das menschliche Dasein in der ganzen Vielfältigkeit seiner Erscheinungen und seiner inneren Verknüpfungen erlebt hier sein Abbild, das göttliche Leben wird unter dem Aspekt des menschlichen aufgefaßt, in die Formen des Irdischen gebannt, und das irdische Leben unter dem Aspekt des Göttlichen, seiner Verbindung mit dem Göttlichen erfaßt und erlebt. Im Menschlichen ist immer der Teil, der über die Grenzen des Leiblichen emporsteigt — und im Göttlichen der Teil, der aus der Grenzenlosigkeit des Überwirklichen herabsteigt, zum Brennpunkt des Bildthemas gemacht. Diese Reliefs sind ein Abbild des Lebens auf der Erde, des Seelischen im Menschen, das über das Leibliche hinaus hinüberwirkt in die Gründe des Überweltlichen. Noch einmal müssen wir die Formgesamtheit des Monumentes uns vergegenwärtigen, deren Totalitätswert die architektonische Unendlichkeitssetzung symbolisierte, die bildnerischen Verkörperungen nunmehr inhaltlich veranschaulicht, indem das gesamte Maß von Erscheinungsformen des Leiblichen und von Vorstellungsbildern des Seelischen hier im Rahmen einer überwirklichen Formgesamtheit als Darstellung der Weltgesamtheit verkörpert wird.

Als Abbild des Irdischen — der Existenz von Leib und Seele — wurzelt die Formwelt dieser Reliefs im Leiblichen wie im Seelischen. Damit ist die beobachtungsgemäße und einfühlende Tätigkeit als Grundlage der Bildkonzeption und die sinnliche Anschaulichkeit als Grundlage der Bildwirkung gegeben. Die künstlerischen Ausdrucksformen wurzeln in den Erscheinungsformen der Umwelt. Der plastische Körper ordnet sich den Grenzen des menschlichen Körpers ein, beide gehen ineinander auf im Brennpunkte der künstlerischen Verkörperung.

Das Volk, das hier die künstlerische Wiedergeburt seiner leiblichen Formen erlebte, war von einer natürlichen Schönheit, einer Harmonie des Körperlichen, einer Rhythmik der Bewegung, einer einfachen, unverfälschten Plastik des Aufbaues und einer körperlichen Expression des Psychischen, daß wir die Grenzen zwischen künstlerischer und natürlicher Wirkung oft kaum zu ziehen imstande sind. Diese Leiber tragen die ganze Unergründlichkeit des Irdischen in sich: Die Geschmeidigkeit von Tieren, die Schwermut von Blumen, die Klarheit von Wasser, die Rätselhaftigkeit von Schatten, die funkelnde, bewegliche Lust der Sonnenwärme — alles das, was uns als Dichtung erscheint, und dort doch einfachste Wirklichkeit ist. Und auf die Formeln künstlerischer Vereinfachung gebracht; verlieren diese Gestalten doch nichts von ihrer natürlichen Lebendigkeit, plastisch als ununterbrochene Kurvatur aufgefaßt, die Modellierung auf ein möglichstes Gleichmaß der Oberfläche gebracht und alle Profilwerte auf den Reiz durchlaufender Klarheit eingestellt — das sind plastische Werte, die in der Malerei etwa den Werten der reinen Lokalfarben entsprechen. Die plastische Tiefe ist auf die Kontraste von reinen Licht- und Schattentönen angelegt, es ist dabei äußerst schwierig, die plastische Form auf das tropische Sonnenlicht einzustellen, vor allem bei dem grobkörnigen Material des Lavatrachiet, das in falscher Lichtsetzung hart, flach und kalkig wirkt, in der reinen unzersplitterten Lichtsetzung aber von einer wunderbar bewegten Wärme und einem weichen Glanze ist. Gegenständlich erstreckt die Vereinfachung sich auf eine Typisierung der inhaltlichen Gestaltmotive: es sind immer dieselben Typen, die wiederkehren, und die so statt eines intellektuellen Erkenntnisprozesses den einfachsten Anschauungsprozeß setzen, der auf dem Bestande weniger, eindringlich visueller Erinnerungsbilder fußt. So finden wir als Gestaltformeln: den Buddha, den Bodhisattva,

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

Gandharven und Nāga's, den König, den Fürsten mit seinen Frauen, die Diener und Dienerinnen, Landvolk und Gefolge usw. Diesen inhaltlichen Gesamtformeln entsprechen solche der Bewegung, der Haltung und des Habitus, so sinnfällig eine Bewegung auch ist, so ist sie doch immer zugleich von einer rhythmisch-ornamentalen Stetigkeit und Gültigkeit.

Dieser körperlich-plastischen und inhaltlich-motivischen Typisierung, die ein Zurückführen des Erscheinungsmäßigen auf wesentliche und einfachste Formwerte bedeutet, entspricht eine um so stärkere Ausdrucksintensität in der Verkörperung des psychischen Gehaltes und der Stimmung. Die leibliche Erscheinungsform wird in der plastischen Verknüpfung zum Glied rhythmischer Komposition, in der inhaltlichen Verknüpfung zum Glied eines Vorganges, ist handelnder, teilnehmender Teil. Wie auch bezüglich der Gesamtdarstellung anschauliche Einfachheit und rhythmische Einheitlichkeit parallel gehen, zeigte uns schon das Relief Abb. 17 mit dem ländlichen Ehepaar, den speerschießenden Knaben und den fischenden Männern. Wenn auch natürlich, dem wechselnden Darstellungsinhalt gemäß, die Bedeutsamkeit der Vorstellungsinhalte verschieden ist, so erkennen wir doch, daß für alle Reliefs bis zu einem gewissen Grade das gilt, was sich an diesem Relief ablesen läßt: das Vertauschen der Handlung zur Stimmung, die episch-idyllische Lust des Schilderns, des Ausspinnens, des Verweilens und die psychische Verknüpfung zu einer Stimmungseinheit, weniger um die Tatsächlichkeit eines Vorgangs, weniger um den Sachverhalt als solchen handelt es sich dabei, als vielmehr um das stimmungsmäßige Gewebe der Situation und den Reichtum der psychischen Verknüpfungen. So ist der Schwerpunkt des Inhaltlichen weniger auf den Vorgang als auf die Stimmung gelegt, nicht was der einzelne tut, sondern wie das, was er tut, sich in ihm ausdrückt, ist das Wichtige. So birgt sich in diesen Reliefs trotz der strengen Rhythmisierung und trotz der formelhafte Typisierung ein ergreifender Reichtum sowohl des charakteristisch Erscheinungsmäßigen wie des expressiv Stimmungsmäßigen. Ich muß an dieser Stelle einige Beispiele kurz auführen: so in Abb. 14 das sitzende Paar am linken Bildende mit der zauberhaften Geste der Frau, zärtlich, scheu behutsam, voller Herbe und Glut, in Abb. 15 das verführerische Werben der Tänzerinnen und das verachtungsvolle Abwenden der sitzenden Gestalt, in Abb. 16 die anspruchslose Schlichtheit der Gruppe am rechten Bildende: der Mann mit dem Kinde auf der Schulter und hinterher-schreitend die Frau mit dem Hut in der Hand, über beiden die friedliche Müdigkeit eines einfachen Glücks und einer einfachen Arbeit. In jeder Einzelheit kann man trotz der typischen Vereinfachung die Realität im Erfassen des Tatsächlichen und trotz dieser Klarheit des Sachverhaltes wiederum die rhythmisch-harmonische Gültigkeit und abermals trotz dieser formalen Neutralisierung die Intensität des Stimmungsreizes beobachten. Diese Reliefs enthüllen und legen bloß, daß hinter dem Bildlichen ein Leben voller natürlicher Harmonie, Versonnenheit, Glückhaftigkeit, idyllischer Ruhe und einer götlichen Selbstsicherheit ruht und sich ausbreitet, und gerade diese Menschlichkeitswerte sind es, die für uns noch die künstlerische Bedeutsamkeit dieser Bilder steigern.

Es fällt dabei auf, daß niemals die einzelne Figur als solche für sich allein gesondert behandelt ist, sondern formal und inhaltlich immer nur Glied einer Szene ist, ein rhythmischer Takt oder ein Einzelmotiv der Handlung. Der Vereinfachung der figürlichen Gegebenheit im einzelnen entspricht nun eine ganz ausgesprochene Vervielfachung des — sagen wir — figürlichen Aufwandes im Verhältnis zum Darstellungsvorgang, der Handlungsvorgang tritt gegenüber dem Ausspinnen, die Handlung gegenüber der Schilderung fast in den Hintergrund, mir scheint, daß gerade darin das Wesen der Reliefwirkung besonders glücklich erfaßt ist. So tritt — wie wir schon sagten — an Stelle des Geschehnisses die Stimmung, der rhythmischen Verknüpfung entspricht die psychische Verknüpfung, der rhythmischen Bildeinheit der Zauber der Gesamtstimmung. Nur ein Volk von innerstem Ge-

meinschaftsbewußtsein kann solche Reliefs schaffen! Das plastische Verknüpfen von Form zu Form ist ein psychisches Verknüpfen von Mensch zu Mensch, die figürliche Einzelabfolge ist mehr als eine nur formale Reihung, als eine rhythmische Folge, als Ablauf eines Geschehnisses, sie bedeutet zugleich die psychische Gemeinschaft der menschlichen Objekte. Ausspinnen der Handlung, Einstellen des Vorgangs auf psychische Motive, das plastisch-rhythmische Verknüpfen führen nun zur Gruppenbildung, zur Gruppe als Ausdruck menschlicher, psychischer und formaler Gemeinschaft, die Gruppe oder die Einzelszene bildet somit im Rahmen der gleichlaufenden Reihung ein besonderes Kompositionsthema. In Abb. 14 ist das bereits oben erwähnte sitzende Paar auf das Moment der psychisch verbundenen Gruppe eingestellt, in Abb. 13 bildet die Gruppenbildung eine skandierende Rolle der rhythmischen Abfolge, in Abb. 18 ist dann die Kompositionsreihung ganz auf Gruppenwirkung angelegt: drei geschlossene Gruppen, rhythmisch gegeneinander abgesetzt, die Figuren innerhalb der Gruppe durch Parallelität und Relation zum stärksten Gleichklang verdichtet, so daß die drei Gruppen wie drei Akkorde anklängen. Diesen entgegengesetzt dann die Einzelszene am rechten Bildende, die darstellerisch den Hauptakzent trägt, in Abb. 19 ist die Reihung in vier besondere Gruppen zerlegt: je zwei gegeneinander gerichtet, links auf gleicher Höhe, die beiden rechten niedriger, aber gleichzeitig gegeneinander gestaffelt, die beiden linken Gruppen wesentlich frontal und die Figuren untereinander nur in lockerer Beziehung, die beiden rechten Gruppen — schon wegen des Höhenunterschiedes gegeneinander in bewegtere Beziehung gesetzt, zugleich unter verstärkter rundplastischer Differenzierung, stärkerem Wechsel im Gestus und reicherer Häufung von psychischen Ausdruckswerten. So besteht das Relief aus einer systematischen Gruppenreihung unter rhythmischem Wechsel der Aktivität. Dabei wird auch klar, was unter Ausspinnen der Handlung und unter Umsetzen des Darstellerischen ins rhythmisch Stimmungsmäßige gemeint ist, so wird in Relief 18 das Darstellungsmotiv jeweils vervielfacht, durch gleichmäßige Wiederholung oder durch rhythmische Abwandlung zu einem breit angelegten, musikalischen Effekt erweitert. In Abb. 20—23 sind die Gruppen wesentlich auf der Grundlage des Vorgangs zusammengeschlossen, stellen somit jeweils besondere, inhaltlich geschlossene Bildszenen dar, wobei oftmals das Reliefganze durch Bäume oder sonstige Motive in zwei Bildhälften geteilt wird. Es läßt sich erkennen, daß bei diesen Gruppen die oben angeführten Gruppenkomponenten eine wechselnde Rolle spielen, je nachdem, was das übergeordnete Bindemittel oder das konstituierende Moment bildet, ob das rhythmisch-kompositionelle, das darstellerisch-inhaltliche oder das psychisch-stimmungsmäßige Element. Auf Abb. 20 ist es deutlich ein szenischer Vorgang, wenn auch die Deutung selbst unbekannt ist. Ich habe dabei zwei solche Gruppen zusammengestellt um zu zeigen, wie bei gleichen Grundelementen die Lösungen variieren, in dieser Beziehung ein anschaulich reizvolles Beispiel: in beiden Fällen trennt ein Baum jeweils eine Bildhälfte ab, beide Male zwei gegeneinander gerichtete und in Haltung, Bewegung und plastischer Abfolge gegeneinander gestaffelte Gruppen, das eine Mal im Brennpunkt eine kniende Gestalt, das andere Mal ein nicht näher zu bestimmender, doch auffälliger Gegenstand, in beiden Fällen überrascht das plastische Überspringen von Bewegung und Haltung der einen Gruppe in die andere. Abb. 22 gibt eine geschlossene Bildgruppe: eine fürstliche Gestalt inmitten von Frauen, rechts und links Gefolgschaft, teils mit Geschenken, eine repräsentative Bildszene voll feierlicher Haltung, symmetrisch geordnet, und das Nebeneinander nach der Mitte zu zentriert. Die Gruppe 21 steht wieder im Zusammenhang mit einer rhythmischen Kompositionsfolge, als Gruppe ganz auf die tiefenplastischen Kontraste angelegt, besonders schön dabei ist die Rückfigur in dem einfach lebendigen Fluß ihrer körperlichen Harmonie, der Leichtigkeit der Bewegung und der Reinheit der Profile. Bei Abb. 23 ergibt sich die Verknüpfung der Figuren aus

dem Darstellungsvorgang, verdichtet zu einer szenischen Intimität von größtem Stimmungszauber, die Deutung ist auch hier unbekannt.

So ist in diesen Reliefs — um es noch einmal zusammenzufassen — weniger das, was dargestellt ist, das Bedeutsamste, als vielmehr der Grad der künstlerischen Vertiefung des Vorgangs zum Ausdruck eines psychischen Momentes, jene Intensität der inneren Anteilnahme, mit der hier jede einzelne Figur ihre Rolle spielt. Die Realistik, die den Relieffiguren und -Szenen zugrunde liegt, ist ins rein Künstlerische transformiert: die Handlung zu einem Formvorgang erhoben, das Erscheinungsmäßige zum Stimmungsausdruck vergeistigt, die körperliche Motivierung zur psychischen in Beziehung gesetzt und durch die religiöse Symbolsetzung vom Anschauungsgemäßen ins Ideelle erhoben. Der Wert dieser Reliefs läßt sich als ein dreifacher formulieren: im künstlerisch-formalen Sinne als Harmonie einer rhythmischen Verknüpfung, im menschlich-erotischen Sinne als Harmonie des körperlich Schönen, im menschlich-psychischen Sinne als Harmonie des Seelischen.

Alle bisher besprochenen Reliefs gehörten der unteren, jetzt verbauten Reihe am ursprünglichen Sockelfuß des Boro Budur an. Auch in den übrigen Reliefreihen desselben Tempels (Abb. 25—33) finden wir diese Grundelemente wieder, jedoch unter stärkerer Betonung des darstellerischen oder des hieratisch-repräsentativen Vorgangs. Das Inhaltliche ist hier von größerer Bedeutsamkeit, gewissermaßen vollwertiger, der religiöse Vorgang steht im Mittelpunkt, die körperliche Form ist nicht mehr nur Abbild, sondern Einkleidungsform eines Überirdischen. Die Bildstimmung wurzelt in der religiösen Verbildlichung, die Tatsächlichkeit des Irdischen wird Schauplatz des Überirdischen, das Wunderbare, das Grandiose, das heroisch Schöne bestimmt den Charakter des Geschehnisses, das Hinüberspielen der menschlichen Phantasie in die Gründe des Überwirklichen gibt diesen Bildern eine neue Traumhaftigkeit. Schon das Geschehnis, das dargestellt ist, erschüttert den Gläubigen. Das Bildganze wird voller und bewegter, das Szenarische reicher, neue Formelemente aber weisen diese Reliefs nicht auf, nur, wie gesagt, das inhaltliche Moment tritt — oft auf Kosten der rhythmisch-ornamentalen Abfolge — beherrschender in Erscheinung, und die rein menschlichen Motive erhalten durch die inhaltliche Beifügung von überirdisch gedachten Gestalten eine gewisse Distanz. Abb. 25—31 gehören dem untersten der geschlossenen Terrassenumgänge an. In Abb. 25 läßt sich sofort die gesteigerte darstellerische Bedeutung erkennen. Zwei zeitlich getrennte Vorgänge sind hier vereinigt: die Ankunft des Schiffes und der Empfang der Gelandeten, das Schiff von einer grandiosen Verkuppelung der Kurven und Schrägen, in leidenschaftlicher Bewegtheit — und demgegenüber die wohlthuende Geborgenheit des ruhigen Landes, des Ufers, in den Wellen, den Bäumen und in der Gruppe der Gelandeten zittert noch die Bewegungswucht nach, in Zügen und Gestus der Gelandeten scheinen sich überstandene Angst, Erregtheit und Freude zu mischen, in der Gruppe der Landbewohner und in der Darstellung des Hauses mit den Tauben auf dem Dach aber kommt die ganze Stetigkeit und Freundlichkeit des Ufers zum Ausdruck. So sind hier darstellerisch zwei große Kontraste zu einem Bild vereinigt: Ruhe und Bewegung, Land und Meer, Haus und Schiff, heimatliche Scholle und bodenloses Preisgegebensein. Es ist nicht ohne Eindruck, das Relief Abb. 30 dagegenzuhalten: auch hier Meer und Land, Buddha — mit Mönchskutte, Nimbus und Haarschopf — über die Wogen dahinschreitend, von den Geistern des Himmels, den Nāga's der Wasser und von den Menschen am Strande verehrt, das Meer von einer unsäglich Friedfertigkeit, wie still hier die Wellen ans Ufer schlagen, wie sanft der Buddha darüber schwebt, hier ist nichts mehr von der brutalen Wirklichkeit des Meeres, von seiner Leidenschaft, vom Strom der Winde zu spüren, hier waltet der Zauber des Buddha und seiner Macht, hier ist die Wirklichkeit zu einer neuen Welt geworden. Und das Bedeutsame nun ist das, daß beide Reliefs übereinander sitzen,

an der Innenwand des Umganges, der zwei durchlaufende Relieffreihen trägt, eine Gegenüberstellung, nicht unähnlich der Anordnung der Bronzetür des Bernward von Hildesheim. War hier im einen Falle ein Wirklichkeitsereignis (25), im anderen ein Geschehnis als Wunder (30) Thema des Bildinhaltes, so ist im Relief Abb. 26 und 27 wieder die reine Epik der Schilderung, der stimmungsvollen Breite des Hergangs vorherrschend: Frauen, die Wasser im Lotusteich schöpfen und zum Tempel tragen, voll und tief in der plastischen Anlage, Licht und Schatten in weichen Kontrasten verteilt, kaum Handlung, aber ergreifende Stimmung: das feierliche Tempo des Schreitens, die zärtliche Klarheit jeder Geste, das unverhüllt, kindlich Ergriffene der ganzen Szene. Dabei von verblüffender Intimität der körperlichen Erscheinung: wie die eine Gestalt mit der Hand ihren Rock faßt, die andere den vollen Krug stützt, die dritte sich niederbeugt, eine andere wartet, eine andere niederkniet —, solche Szenen atmen die ganze Schönheit einer harmonischen Wirklichkeit. Abb. 28 gibt eine einfache Szene, wie sie auch sonst häufig vorkommt (siehe auch Abb. 29), ein Fürst, Geschenke empfangend, die plastische Anlage ist auffallend flach, das Motivische ist eindringlich und klar gegeben, die ganze momentane Flüchtigkeit des Tatsächlichen ist unverkennbar, trotz der kompositionell straffen Anordnung: das Auf- und Absteigen der stehenden, knienden, sitzenden und wieder stehenden Figuren ist dem Verlauf eines Bogens angenähert unter Betonung der fürstlichen Hauptperson und des Momentes des Gabenbringens und -empfangens, der Tiefpunkt liegt in der großen blütenartigen Schale, die der Knieende darreicht, dazu kommt das Moment des Gabendarbietens: schräg unten gegenüber der fürstlichen Person sitzt der Führer der Abordnung, oder wer es sein mag, die Hand schräg nach oben gerichtet in diagonaler Beziehung zu der ausgestreckten Hand des Fürsten, so kreuzen sich hier diagonale und bogenförmige Kompositionsverbindungen. Auf Abb. 29 sind wieder zwei Gruppenszenen zusammengestellt, die bei inhaltlich verschiedenen Motiven und durchaus verschiedenem Ausdruck die gleichen Kompositionselemente zeigen, jedesmal ein Fürst mit zwei Frauen in seinen Pendopo, davor einmal eine Tänzerin und Musikanten, das andere Mal eine Dienerin und wie bei Abb. 28 Besuch mit Gefolgschaft, die von den Pferden und Elefanten abgestiegen sind. Die Gegenüberstellung ist reizvoll: Dienerin und Tänzerin, beidemale ein Typus dessen, was sie sind und tun, dabei von weiblich voller Schönheit, der Fürst das eine Mal nicht ohne Verachtung abgewandt, das andere Mal gnädig zugetan, die Frau hier schmeichelnd und verführerisch, dort still und ergeben.

Charakter, Ausdruck und Komposition wechseln erneut in den Reliefs der nach oben hin anschließenden Terrasse. Das Reliefformat ist höher, die Reihung begründet auch hier noch das Nebeneinander, tritt aber gegenüber der Ausbreitung nach der Höhe zu zurück. Schon in den Reliefs des unteren Umganges war dies zu beobachten, so in Abb. 30 die obere Reihe der Figuren oder in Abb. 28 die bogenförmigen und diagonalen Verbindungen, hier (32, 33) drängt nun schon das veränderte Format auf eine stärkere Einstellung auf Höhenstaffelung, neue Bildkompositionen treten damit auf, symmetrische Verteilung, zentrale oder einseitig diagonale Staffelungen, doppelte Figurenreihen, das hängt wieder gleichzeitig mit der inhaltlichen Gebung zusammen: hier handelt es sich nicht mehr um die Erde mit ihren flüchtigen, vergänglichen Situationen, sondern um die Himmel, die im irdischen Vorstellungsmaß verkörpert sind. Hier waltet ein anderes Tempo als in den Reliefs der untersten Reihe, der ganze Bildvorgang wird feierlicher entrollt, ist überirdisch-verharrender, hieratischer, das Darstellerische wird zum sinnbildlichen Ausdruck. An diese Bildszenen knüpfen dann die Reliefpaneele der Tempelwände an. Ich kann hier leider nur ein nicht in allen Maßen charakteristisches Beispiel bringen, aber es lassen sich doch die neuen Form- und Bedeutungselemente erkennen, so vor allem die stärkere Staffelung, die aus der Höhenentwicklung sich ergibt (32):

die Gruppe der Dienerinnen, dann die sitzende Einzelgestalt, dann die Bodhisattva-ähnliche Figur in dem hohen und herrlichen Palast, die Staffeln dabei einseitig, d. h. in einer einzigen, nicht rückläufigen Bewegung entwickelt, wobei der Hauptakzent auf der männlichen Figur liegt. Auch die durch das Auftreten einer Hauptfigur sich von selbst ergebende stärkere Zentrierung der bildlichen Komposition auf eben diese Figur ließ sich schon in Abb. 30 feststellen. Die ganze Formgebung ist ruhig und prächtig, der ornamentale Ausdruck überwiegt das figürliche Element, das hohe Dach und die phantastisch-märchenhaft stilisierten Bäume füllen die obere Bildfläche aus. In anderen Reliefs dieser Reihe wird die Komposition noch schärfer auf die einmalig-diagonale oder die doppelt-zentrale Staffeln, noch rückhaltloser auf die Feierlichkeit ornamentaler Pracht als Ausdruck überirdischen Glanzes eingestellt. Ganz klar kommt in Abb. 33 Symmetrie, Höhenstaffeln und der ornamentale Charakter zum Ausdruck.

Die kleinen Reliefpaneels am Treppenflügel von Mendoet (37) lassen sich eng dem Stil der Reliefserien am Sockel des Boro Budur angliedern, die dargestellten Tierfabeln, die Wirkliches und Märchenhaftes liebevoll miteinander vermischen, sind dabei mit besonderer Intimität auf einfache Bildformeln gebracht (siehe Anhang).

Die Gruppen von der Balustrade des Prambanan (66 und 67), etwa 100 Jahre später als die Boro Budur-Reliefs, enthüllen wieder die besondere Lust und Gabe zur Gruppenbildung, zur rhythmischen Gemeinsamkeit, zur figürlichen Verknüpfung, gleiche Elemente wie bei den Reliefgruppen der untersten Reliefserie des Boro Budur wirken auch hier, während die plastisch-ornamentale Behandlung mehr an die Reliefs des zweiten Umgangs erinnert (32). In beiden Fällen gehen aber diese Gruppen weiter, es sind selbständige Formgebilde ohne reliefplastische Einreihung und damit nicht Träger einer eigentlichen Handlung, sondern Verkörperung einer Vorstellung, als Apsarasas mit ihren männlichen Begleitern der Inbegriff himmlischer Freuden, menschliche Glücksgefühle in die Regionen des Himmlischen hinaufgetragen, Liebe, Tanz, Musik und Schönheit, das sinnlich Körperliche in überwirklicher Vollendung. Man bedenke, dasselbe Volk, das eine abstrakte Spekulation zur Formwirklichkeit machte, hat diese Apotheosen erotischer Schönheit künstlerisch verwirklicht! Weisheit und Sinnlichkeit auf die Formel künstlerischer Anschaulichkeit und Gültigkeit gebracht. Die Reihung, d. h. das Nebeneinander bildet auch hier die Grundlage der Abfolge, aber in doppeltem Sinne modifiziert: durch die zentrale Verdichtung und die frontal sich ausdrückende, plastische Tiefe. Die Gruppe ist symmetrisch geordnet, die Mittelfigur, gleichzeitig die höchste, ist die am stärksten frontale und die plastisch am weitesten hervortretende, also Staffeln durch Größe, Bewegung und Tiefe. Die Verknüpfung ist auf Relationen und Parallelagerungen, auf symmetrische und frontale Gliederung hin angelegt: an der rechten Seite die wagerechte Haltung der Arme mit dem doppelten Ellbogenmotiv, an der linken die zweifache Kurve der Arme, die Gesichter in frontalem Gleichklang, die Brüste in der Abfolge eines Bogens, die Hüften und Gurtbänder auf gleicher Höhe, alles gesteigert durch die rundplastische Entwicklung, durch die Schrägstellung der Seitenfiguren und den Wechsel in der Lagerung der Beinpartien. Solche Beinpartien bilden ja den schwierigsten Teil bei der Komposition einer Gruppe, d. h. wie man sechs gleichlaufende Partien rhythmisch bewegt und zusammenschließt, im Oberkörper ist diese Aufgabe leichter zu lösen durch Wechsel der verschiedenen Motive, wie Kopf, Brust und Arme, hier aber liegt nichts als eine sechsfache Wiederholung vor. Um so überwältigender ist die Lösung, gerade durch die Einfachheit der plastischen Abwandlung von Stand- und Spielbein, die Knie der Seitenfiguren sind schräg nach vorn gestellt, in paralleler Lage, die inneren Beine senkrecht und zurücktretend, die Hauptfigur mit dem rechten Bein heraustretend, das Knie aber nach rechts hin

durchgedrückt, also gegen die parallel liegende Bewegung bei den beiden Seitenfiguren, so ergibt sich eine Abfolge der Tiefe, Lage und Bewegung nach von rhythmischer Fülle, die die frontale Gruppierung mit dem Wechsel der Tiefe erfüllt, man beachte daraufhin die Fußstellungen. Durch Lösung von der Reliefwand werden die plastischen Werte auf einen Mittelwert zwischen freiplastischer und reliefplastischer Stärke und Freiheit gesetzt. Die Profile sind Rundfolgen der plastischen Schwellungen, gegen den tiefen Schatten der Nischen gestellt, alle Kurvaturen aus der plastischen Tiefe und der Vollkörperlichkeit der Gestalten entwickelt. Auch in Abb. 67, wo eine Wandfläche die Gruppe unmittelbar hinterschließt, sind trotzdem die plastischen Profile frei abgelöst. Bildraum und natürlicher Raum gehen hier ineinander auf, nur daß der natürliche Raum durch die architektonische Grundform eine Gliederung erhält.

Abb. 76 und 77 sind an dieser Stelle zu erwähnen, da die Beziehung von Figur zum Bildhintergrund auf einer ähnlichen Auffassung beruht wie bei Abb. 67. Der Wandfläche fehlt der Tiefenausdruck, so daß die Figuren sich mehr vom Hintergrund ablösen, ohne aber in einem besonderen Bildraum eingeschlossen zu sein, bei 77 verläuft die Szene in einem ausgesprochenen Nebeneinander vor der neutralen Wand, bei 76 in frontaler Entwicklung aus der Tiefe her, wobei der Grund fast ganz ausgefüllt wird, das ist neu und gibt dem Relief einen ornamentalen Paneelcharakter. In all diesen Reliefs, die der mitteljavanischen Spätzeit angehören, läßt sich dabei das Nachwirken von Boro Budur-Motiven deutlich wahrnehmen, zwar ist eine gewisse Erhärtung unverkennbar, die Arbeit ist trockener und der Ausdruck — gegenüber der sensiblen Reizbarkeit der Boro Budur-Arbeiten oder der sinnlichen Fülle der Prambanan-Gruppen — etwas plump und dünn.

Den Reliefs der ersten Galerie des Boro Budur (25—31) — mit ihren irdischen Szenen — entsprechen im Prambanan die Reliefs der dritten Reihe an der Innenseite der Balustrade (68, 69), denen der zweiten Galerie des Boro Budur — mit ihrer repräsentativen Feierlichkeit (32, 33) — die der vierten Reihe des Prambanan (71, 72). In beiden Fällen aber ist der Unterschied zwischen den Prambanan- und den entsprechenden Boro Budur-Reliefs gewaltig, obgleich nur etwa ein Jahrhundert zwischen beiden Bauten liegen kann, ebenso groß ist aber auch der Unterschied der Prambanan-Reliefreihen untereinander (68 und 71), wir erkennen hier auf Grund der inhaltlichen Gegebenheiten, nicht auf Grund zeitlicher Unterschiede einen merkwürdigen Wechsel in der Formgebung, auf der einen Seite (68) herrscht das szenarisch-Darstellerische, auf der andern (71) das rein Figürliche, das symbolisch-Verkörpernde, einmal die an sich märchenhafte Handlung, mit aller Tatsächlichkeit als ein Geschehnis auf Erden, breit und unter Betonung des Inhaltlichen geschildert, das andere Mal die Seinvorstellung überirdischer Wesen unter Ausschaltung alles Akzessorischen, einmal bildräumliche Darstellung, das andere Mal Abstraktion von allen bildräumlichen Motiven, das geht so weit, daß wir kaum noch von einem Relief sprechen können. In jenen Boro Budur-Reliefs waren Buddhagestalt und Gefolgschaft bildlich durch Staffelung sowohl distanziert wie verbunden, und die zentralen Motive nur um die Buddhagestalt herum gruppiert, die Komposition aber blieb die der bildlichen Szenerie, hier (71) ist das Reliefganze in drei rechtwinklige Teile aufgeteilt, links und rechts je eine Gruppe von drei Begleitern und in der Mitte in mächtiger Majestät die Göttergestalt, statt bildlicher Gruppierung also eine rein symmetrische Zusammenstellung, die seitlichen Gruppen sind jede für sich durch ein auffälliges Ornamentband gerahmt und werden so zu besonderen Paneels. Die Figuren sind verhältnismäßig flach modelliert, streng der vorderen Bildschicht eingeordnet, aber durch Überschneidung und durch plastisch-rundkörperliche Motive der Tiefe nach entwickelt, der Gruppenzusammenschluß ist — besonders bei der linken Gruppe — ähnlich wie bei Abb. 66, 67, die Figuren füllen dabei fast die ganze Paneel-

fläche aus, wo der Bildgrund stehen bleibt, wirkt er als tiefer, unendlicher Schatten, ohne selbst aber modellierend einzugreifen, so daß ein figuratives Ornamentmuster auf dunklem Grunde entsteht. Beim Mittelpaneel ist dagegen alles auf die bildplastische Wirkung hin angelegt, keine Rahmung, keine Flächenaufteilung und kein bildräumlicher Abschluß, die Göttergestalt freiplastisch gearbeitet, wesentlich frontal gegliedert, sitzt auf einem Thron, dessen Lehne zum dekorativen Hintergrund wird, Abb. 72, 73 geben eine solche Mittelgestalt aus einem anderen Relief derselben Reihe wieder, auf die wir im Rahmen der Bildplastik noch zurückkommen müssen.

In Abb. 68 und 69a, b sind Szenen aus dem Rāmāyāna geschildert, in ihnen kommt eine gegenüber den Boro Budur-Reliefs neue Auffassung klar zum Durchbruch. Die Szenen spielen sich auf der Erde ab, das Tempo der Schilderung wechselt, teils weit ausgesponnen, teils — besonders dem Ende zu — knapp zusammengefaßt. Zeitlich getrennte Vorgänge werden auch hier wohl in einem Relief vereinigt (68). Der Vorgang ist, wie im Boro Budur, in ein reihenmäßiges Nebeneinander zerlegt, die Verknüpfung ist aber nicht mehr in rhythmisch durchlaufender Abfolge gegeben (13) und die Handlung nicht mehr der strengen Komposition eingeordnet, sondern hier sind die Figuren lediglich auf Grund des Vorganges miteinander verbunden, statt der ornamental-rhythmischen eine inhaltliche Verknüpfung. Auch der Charakter der Handlung ist ein anderer: das Idyllische, Geruhlsame, das episch Verharrende tritt gegenüber einer dramatischen Eindringlichkeit in den Hintergrund, damit fällt auch die — soz. musikalische — Gruppenbildung weg, deren Hauptmotiv das rhythmisch-epische Verharren war, hier ist die inhaltliche Gebung zu stark, die Anteilnahme am Vorgang zu vehement. Die Handlung reißt die figürliche Abfolge mit sich fort und die Figuren selbst sind zu stark unter dem handelnden Aspekt aufgefaßt, das dramatisch-inhaltliche Moment hat die rein ornamentale Verknüpfung zersprengt. Wie das figürliche Element dem inhaltlichen unterworfen ist, so das bildräumliche Element dem szenarischen, die Tatsächlichkeit der Vorganges und die Intensität der Handlung verlangen nach der einmaligen Deutlichkeit einer räumlichen Situation, und so tritt nun anstelle des unendlichen Tiefenausdrucks des Hintergrundes und anstelle der einfachen, bildräumlichen Schicht eine beide Teile zusammenfassende Raumdarstellung, also auch der Raum wird hier darstellerisch behandelt, so daß der früher neutrale Hintergrund zum Situationsraum wird. Dabei wird die Behandlung der Bäume und Tiere naturalistischer und bewegter, sie passen sich ausgesprochen der Situation an, in Abb. 69a füllen wechselnde Bäume den Hintergrund aus, wobei sie plastisch die Figuren überragen, in Abb. 68 sind komplizierte Tiefenszenen zusammengestellt, so die hockende Gestalt am Boden, die am Feuer eine Fackel anzündet, daneben ein Lamm und im Baum darüber eine andere sitzende Gestalt, besonders reizvoll ist in Abb. 69b die Szene der aus den Wassern aufsteigenden Göttin in der grazilen Anmut ihrer flehentlichen Bitte inmitten der Tiere des Meeres. Diese ganzen bildszenisch ausgesponnenen Anordnungen bleiben aber letzten Endes doch darstellerische oder dekorative Flächenfüllung, die Tiefe selbst wird nicht dargestellt, perspektivische Verkürzungen oder illusionistische Tendenzen treten auch hier nicht in Erscheinung, die Anordnung ist wesentlich ein Übereinander mit plastischen Verschiebungen. Die figürliche Auffassung übertrifft an charakterisierenden Handlungs- und Erscheinungsmotiven noch die Reliefs vom Boro Budur, so in Abb. 69a die Affentypen mit der grandiosen Mischung von animalischem Charakter und menschlichem Ausdruck.

Daß aber bildräumliche Tiefe im Grunde mit der plastischen Tiefe identisch bleibt, läßt sich deutlich in dem Relieffragment Abb. 70 wahrnehmen. An diesem Fragment, das wohl einem Relief der Nebentempel von Prambanan entstammt, lassen sich auch die figürlichen Elemente dieses spä-

teren mitteljavanischen Reliefstiles feststellen. Wir werden das Fragment in ähnlicher szenarischer Umgebung zu denken haben wie bei den Reliefs 68, 69. Bildräumliche Schicht und Wandtiefe sind vereinheitlicht, die ganze Schrägbewegung ist aus der imaginären Wandtiefe heraus entwickelt und trotz der flacheren Anlage ist die Tiefenexpression unmittelbarer als im Boro Budur. Dabei wird weiter deutlich, wie stark das alte, rhythmische Element der Verknüpfung im einzelnen noch immer vorherrscht, so beruht die ästhetische Wirkung auf dem Prinzip der melodischen Verdoppelung, des gesteigerten Gleichklanges sowohl der Höhe wie der Breite nach: Füße, Knie, Hände, Brüste, Köpfe in einem gleichzeitigen Nebeneinander und in jeweiligem Übereinander, allmählich und unter gleichzeitiger Brechung nach der Tiefe zu in diagonale Schrägstaffelung übergehend. Der Schub der Masse geht einmal vom linken Knie, wo der stärkste plastische Akzent liegt, bis zum Kopf der rechts sitzenden Figur und zugleich zurück bis in den Schoß und nach rechts unten in wesentlich wagerechter Entwicklung, daneben aber wird eine weitere Bewegungstendenz von links oben nach rechts unten deutlich, die die tiefliegende Schoßpartie überspringt, die dreidimensionale Beherrschung und Differenzierung ist somit ausgeprägter als im Boro Budur, der Bildraum deckt sich mit dem plastischen Tiefenraum. Leider kommt dies nach allen drei Dimensionen hin entwickelte Relationsmaß nicht voll zur Geltung, weil der inneren Arm- und Schulterpartie die plastische Entfaltung fehlt. Ergreifend ist der Gesamtausdruck: diese ganze primitive Inbrunst der gläubigen Andacht, das erdhafte Dasitzen, Händefalten, Aufschauen und Lauschen, ergriffen und doch nicht überwältigt, selbstverloren und doch so selbstsicher. Der psychisch inhaltliche Ausdruck bildet hier ein positives künstlerisches Element, ist nicht bloß eine literarische Beifügung.

Auch das Relieffragment Abb. 75 gehört dem Prambanan-Kreis an, hier ist die Vertiefung nach dem Bildhintergrund zu noch energischer als bei 69, die Verknüpfung der szenarischen Beizaten wie Baum und Fels mit den Figuren einheitlicher und die gestaltliche Anlage voller, interessant ist, wie trotz der plastisch stark vordringenden Haltung eine Bodenandeutung vermieden wird, indem die Füße in wechselndem Maße in Aufsicht oder in Schräglage gegeben sind. Wie in den Seitenpaneels (71) ist auch hier die Bildtiefe zur Schattenwirkung gesteigert, während das Licht das plastische Gefüge heraushebt. Solche Tiefendunkel-Effekte haben wir auch schon im Ornament konstatieren können, wichtig ist die Feststellung an dieser Stelle aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen, da die ostjavanischen Reliefs zum Teil auf diesen Effekt hin angelegt sind. Schon hier ergibt der Licht- und Schattenwechsel eine merkwürdige, ins Unheimliche gesteigerte Wirkung.

Die ostjavanischen Reliefs zeigen nun untereinander noch größere Verschiedenheiten wie die mitteljavanischen, die Gemeinsamkeit dieser Reliefs aber tritt sofort in den Vordergrund, wenn wir ost- und mitteljavanische gegenüberstellen: eine vollkommen veränderte Formgebung und Bildstimmung, wohl liegen gemeinsame Züge vor, treten aber vor den Verschiedenheiten ganz zurück. Wir könnten erwarten, daß es sich hier um formelhafte Erstarrung und Erhärtung oder nach der anderen Seite hin um eine virtuose Steigerung oder naturalistische Ausbeutung handeln könnte, aber weder das eine noch das andere trifft zu, es handelt sich um eine Neubildung, der man nicht gerecht wird, wenn man sie nur als Rückbildung auffaßt, eine Neubildung als Ausdruck eines veränderten Weltempfindens und Kunstwollens, wie wir bereits bei der Ornamentik feststellten. Es erleichtert dabei die Aufgabe nicht, daß diese Umbildung durchkreuzt wird von neuen südindischen Einflüssen von entgegengesetzter Tendenz, doch wird dies erst bei Behandlung der Bildplastik deutlicher in Erscheinung treten. Nur so viel sei schon hier vorweg genommen, daß, wenn man ost- und mitteljavanische Entwicklung als eine durchlaufende Entwicklung ansieht, man seine an sonstigen Entwicklungsabläufen gewonnenen Erfahrungen auf den Kopf stellen muß, denn hier

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

steht die phantastische Ornamentalisierung, die strenge Linienwirkung, die abstrahierende Körperformulierung am Ende und die sinnliche Anschaulichkeit, die vollplastische Beweglichkeit und eine im gewissen Sinne naturalisierende Körperauffassung am Anfang, ohne daß es sich hier aber um einen einfachen Auflösungs- oder Erhärtungsprozeß handelt, diese ostjavanische Zeit ist in keinem Falle etwa als Niedergang aufzufassen, sondern als eine Umbildung der vorderindischen Tradition auf Grund der javanischen Volkskunst, bzw. hinterindischer Einflüsse.

Auch hier in Ostjava kommen meist wieder umlaufende Reliefreihen vor, aber nicht in einzelne gerahmte Bildszenen aufgeteilt, sondern durchgehend, oder in größere Abschnitte zerlegt und dabei sehr niedrig im Format, nur schmale Bandstreifen, daneben paneelartige Relieftafeln. Die reihenmäßige Abfolge des Nebeneinander kehrt auch hier durchgehend als Grundelement wieder. In Abb. 118 vom Panataran treten Ähnlichkeiten mit Formprinzipien der Boro Budur-Reliefs noch am ehesten zutage. Der nackte Hintergrund, das Vorherrschen des figürlichen Elements und eine gewisse Umsetzung des Vorgangs in rhythmisch verknüpfte Abfolge, in jedem Falle aber in ganz anderer Auffassung oder Motivierung. Statt der plastisch entwickelten Figurenabfolge im rhythmischen Wechsel von Gruppen- und Hauptfiguren hier eine kleinfigurige, fast unartikulierte, geradezu flimmernde Vielfältigkeit des Nebeneinander ohne Gliederung und Staffellung, ohne Schichtung der Bildhöhe nach, in ununterbrochener Folge, kaum daß eine Hauptfigur zu besonderer Wirkung kommt, so geht auch die dramatische Beziehung zwischen dem Speer schießenden Manne und dem vom Wagen stürzenden fast ganz unter, wie auf einem Filmstreifen rollt Bildszene auf Bildszene vorüber, nirgends die Fläche unausgefüllt lassend. Der Wandgrund hat dabei keine räumlich-immanente Beziehung mehr zum Figürlichen, er gleicht einer nackten, neutralen Projektionswand. Dem entspricht wiederum die plastische Behandlung der Figuren, die rein auf Fläche, nicht auf Tiefe eingestellt ist, so fehlt der rhythmischen Verknüpfung vor allem das Moment der Rundabfolge völlig, sie ist lediglich — soweit nicht die inhaltliche Verknüpfung das Bindemittel darstellt — lineare Abfolge, nirgends weichen die Figuren in die Tiefe zurück oder wachsen aus der Masse heraus, reine Profilgebung anstelle der Schrägstellungen und Überschneidungen, der Oberkörper wird meistens nach vorn gedreht, so daß beide Schultern frontal gesehen sind, ähnlich wie im ägyptischen Relief oder den Reliefs von Angkor Vat. Das Relief ist also ganz auf Fläche hin angelegt unter ausschließlicher Verwendung nur einer einzigen, dabei sehr schmalen und un tiefen Bildschicht, und die Wirkung dieser Reliefs gibt wohl zugleich die richtige Einflußquelle für diesen neuen Stil an: Marionettenspiel vor einem neutralen Hintergrund, Schattenspielfiguren, Wayangspiel. Tatsächlich geben diese Figuren, das wird bei den folgenden Reliefs noch klarer hervortreten, den Typus javanischer Wayangfiguren wieder in ihrer expressiven Beweglichkeit, Silhouettenwirkung, Profilstellung und selbst in Gestus und Kostümierung. Andererseits liegen hier deutlich Anklänge an hinterindische Reliefgebung vor, es muß vorderhand dahingestellt bleiben, ob die Formbildung des Wayangstiles eine alte einheimische Tradition ausdrückt, oder ob auch diese schon von hinterindischen Elementen beeinflusst ist.

Daß es sich dabei nicht einfach um eine Typisierung des Reliefstiles handelt, sondern um Begründung neuer Formbegriffe, zeigt das Reliefbild Abb. 110, das ebenfalls vom Panataran (108, 109) stammt. Diese rechteckigen Tafeln sitzen am Sockel in umschichtigem Wechsel mit den Tiermedaillons, wobei auffällig ist, daß die Angliederung an die Architektur umgekehrt ist als im mitteljavanischen Stil insofern, als hier die stark hervortretenden Medaillons in den eigentlichen Paneelvertiefungen sitzen und an den pilasterähnlichen, hochstehenden Trennungsflächen die reliefmäßig vertieften Tafeln angebracht sind, während man die vertieften Reliefs in den Paneels ver-

muten sollte. Das Relief 110 zeigt den ganzen Reiz und Wert dieses neuen linearen Flächenstiles, das Ausschlaggebende ist, daß das zeichnerische Element durchweg anstelle des plastischen steht, wobei jener Hell-Dunkel-Kontrast, dessen Vorläufer wir im plastischen und ornamentalen Tiefendunkel fanden, hier — beinahe als ein Kontrast von Schwarz und Weiß — das Grundmotiv der Formgebung bildet. Der Hintergrund ist eine gleichmäßig schwarze Fläche, der eigentliche Bildgrund eine weiße bzw. helle Fläche. Die Szene ist durchaus bildmäßig geschlossen komponiert: Sita erhöht, unter einem Baum sitzend, daneben eine Dienerin (siehe Anhang). Die Figuren sind in Fläche übersetzt, doch nicht so, daß jegliche Überschneidung vermieden wäre, sondern so, daß der Profilmriss alles Wesentliche der körperlichen Erscheinung und Haltung ausdrückt, dabei werden die plastischen Tiefen- oder Schräglagen frontal in die Fläche gedreht, wie beim Oberkörper, oder in Aufsicht gegeben, wie bei der Schoßpartie der Sita und beim Thronsitz, leichte plastische Modulationen werden innerhalb der Fläche den rundkörperlichen Vorlagen gerecht, wobei aber die Profile rein ins Zeichnerische übertragen werden, das wird an den Armen deutlich. Die leere Bildfläche ist mit phantastisch verstreuten Wolkenornamenten frei gefüllt. Alles das bedeutet eine vollkommene Übersetzung des Wirklichkeitsbildes in ein künstlerisches Bild voll geheimnisvoller Wirkung, ein Eindruck eines in Lichtwerten umgekehrten Schattenspieles, einer fast spukhaften Erscheinung, ganz unwirklich, rätselhaft in der Stimmung und doch packend im Ausdruck. Denn bei alledem eine strenge Charakterisierung des Erscheinungsmäßigen, Deutlichkeit des Hergangs und viel beobachtungsmäßige Realistik: die kümmerliche Trostlosigkeit der Sita in ihrer verzweiflungsvollen Traurigkeit, doch unerschütterlich in ihrer Treue, die Haare ungeordnet herunterfallend, dies hilflose Umsehen, dies ermattete und zusammengeschröckte Dasitzen, dann die Dienerin, zu redend wohl und aufmerksam zugetan.

Anstelle der plastisch klaren Anschaulichkeit einer Erscheinung die zeichnerische, fast malerische Unwirklichkeit der Stimmung, so überwiegt das Gefühlsmäßige das sinnlich-Anschauliche, das Traumhafte — das sinnlich-Greifbare, die Phantasie der Zeichnung — die Vitalität der Modellierung. Das körperhafte Bewußtsein scheint ausgeschaltet oder überwunden. Alles Überwirkliche, Ideelle, Geistige und Psychische wird als etwas Unkörperliches, als etwas der dreidimensionalen Brutalität Entgegengesetztes empfunden und als solches in die geheimnisvolle, ungreifbare Fläche übersetzt, alles, was nicht unmittelbar sinnlich-greifbar ist, was Vorstellung oder Gefühl ist, wird von vornherein innerhalb der Unendlichkeit der Fläche erlebt.

Einen anderen Charakter noch als diese Panataranreliefs zeigen die Djagoreliefs, dabei auch untereinander wiederum merklich verschieden. Die untersten Reliefs am Sockel (119a) schließen insofern an die Panataranreliefs (118) an, als auch hier die Figuren im Profil gegen den glatten Grund gesetzt sind, die plastische Oberfläche aber ist aufgerauhter, stärker in Aktion gesetzt, die durchlaufende Figurenfolge wird durch szenische Beigaben zersprengt, die, wie wir schon anderen Ortes andeuteten, stark ornamental umgebildet sind, so die Sonne und das lange Wolkenband, das die rechte Gruppe in den Himmel versetzt. In den Reliefs vom Bügel (119b) ist der Grund ganz aufgelöst, so sehr vertieft, daß er in tiefem Schatten liegt, so treten auch hier wieder tiefenplastische Gruppierungen auf, wie bei der Mittelfigur, wo die eine Figur ganz aus dem Hintergrund kommt und überschritten wird von einer anderen, deren abgewandte Schulter nicht nach vorn in die Fläche gedreht ist. Der Reliefgrund ist dabei fast vollkommen gefüllt. Die plastische Anlage ist so aufgerauht und nach der Tiefe zu aufgewühlt, daß sich ein unheimliches Widerspiel von Licht und Schatten, von Tiefe und Fläche ergibt, das zu der Darstellung geradezu in einer unheimlichen und grauenhaften Weise paßt: dieser vornüberstürzende Mann, der von einem anderen an der Kehle gewürgt

wird, daneben die Frau, die unter einem palmettenartigen Baum sitzt und mit den Händen sich die Ohren zuhält, dann die flackernde Bewegtheit der Baum- und Wolkenornamente, dazu die groteske Proportionierung, die aus den Figuren ein unheimliches Riesenvolk macht. Kompositionselemente rhythmischer Verknüpfung fehlen ganz. Man kann hier in jedem Falle wohl von Auflösung sprechen, aber nicht von Zerfall, von Auflösung nicht im Sinne von Gestaltungs-Impotenz, sondern im Sinne von gefühlsmäßig-psychischer Bedrängtheit und Leidenschaft, anstelle einer sicheren Weltbewußtheit, des Ausdrucks der geistigen Überlegenheit über die körperliche Erscheinungswelt und des erkenntnismäßigen harmonischen Ausgleichs zwischen Endlichem und Unendlichem — die Übermacht unfasslicher Geschehnisse, unendlicher Mißverhältnisse und unbegreiflicher psychischer Emotionen. Diesen Reliefs liegt ein neues Erlebnis der Realität zu Grunde, eine andere Orientierung des Ich zur Umwelt, ein kindliches, unintellektuelles Preisgegebensein, weder die Erkenntnis — Gesamtheit der Vorstellungswelt, noch die erotische Kraft der körperlichen Konzeption, sondern die Reflexe des unfasslich Wirklichen und des unbegreiflich Unwirklichen als psychische Erlebnisse, die Vorstellung „Gott“, der Begriff „Nirvâṇa“ lösen sich auf in das Gefühl „Geister“, „Geisterwelt“. Hier müssen wir wohl den Grund für die gegenüber den mitteljavanischen Reliefs als Auflösung wirkende Formgebung suchen, in der das Plastische zum Malerischen sich auflöst, das Szenarische zum Ornamentalen, die figürliche Anschaulichkeit zum phantastischen Eindruck und die rhythmisch-kontinuierliche Folge zur leidenschaftlichen Darstellung eines Geschehnisses.

Wie im Boro Budur, so wechselt auch hier in der oberen Terrasse das Format, nur noch ausgesprochener, indem die niedrigen Bandstreifen zum hohen Bildfries werden (120, 121), die bildmäßige Rahmung ist schärfer markiert, die Reliefs sind eingelassen und von zwei Ornamentbändern gerahmt, Erde und Himmel symbolisierend, zwischen denen der Vorgang sich abspielt. Der Hintergrund ist glatt und die Gestalten im Profil dagegensetzt, bei 121 immer im senkrechten Winkel, bei 120 auch unter schräger Aufsicht. Die Figuren nehmen immer stärker den Wayangtypus sowohl in Habitus, Gestus, wie Haltung an, so auf 121 die Figur auf dem links anschließenden Paneel, mit den gestrafften Armen, der Eingliederung des Körpers in eine flache Brettform, diese Figuren zeigen dieselben expressiven Bewegungen, wie sie noch heute javanischen Tänzerinnen eigen sind. Die Figuren selbst sind übermäßig groß, das Szenische dagegen ist miniaturhaft klein, dabei im Übereinander entwickelt: so in Abb. 121 die leider etwas undeutliche Szene mit dem Berg, auf den die Gestalten hinaufsteigen, und den beiden Häusern daneben. Dabei fällt der groteske Humor auf, mit dem diese dickbauchigen Zwerge gebildet sind. In 120 ist der plastische Schnitt im Gegensatz zu den runden und weichen Formen von 121 oder 119b auffällig eckig und kantig. Die beiden Häuser sind in Aufsicht gegeben, die Gestalten im Übereinander lose über die Fläche verteilt, immer in plastischer Auflage auf den Grund, der als Boden gedacht ist und unter auffallendem Wechsel der Größe. Dies Moment ist hier neu, daß bei der Größendifferenzierung der Gestalten aber perspektivische Erwägungen vorlagen, ist unwahrscheinlich, es handelt sich dabei wohl nur um ein Moment der Flächenverteilung bzw. darum, den Vorgang der Bildfläche anzupassen und inhaltliche Bedeutungselemente zum Ausdruck zu bringen. Die Typenbildung, die szenarische Verteilung, die Bewegungsformeln — alles das ist ebenso unterhaltsam neu wie die plastische und bildräumliche Auffassung, und mag als Bestätigung dienen, daß hier eine konsequente Neubildung vorliegt, die im Gegensatz zu der indischen Großkunst in der einheimischen Volkskunst wurzelt.

Gleichzeitig aber konsolidierten sich in Ostjava neue südindische Einflüsse, die besonders in der Bildplastik sich bemerkbar machten, und die die merkwürdige Erscheinung zur Folge haben, daß

der Tempel Djago, der außen solche Reliefs trägt, wie die eben besprochenen, im Innern Figuren wie Abb. 124—126 beherbergt. Diese Tatsache zeigt deutlich das Nebeneinander zweier Hauptströme, eines javanischen und eines südindischen, die sich später dann miteinander vermischen. Das Relief 111 scheint diesem südindischen Einflußstrom, dessen Merkmal eine vollplastische, fast naturalistische Formgebung ist, anzugehören, oder doch von ihm gespeist zu sein, es sind zwar Beziehungen auch zum Prambanan (68, 75) zu erkennen, die ganze Naturalistik, die plastische Stärke, die Einzellösung der Figuren vom Grund sind jedoch in diesem Maße der mitteljavanischen Kunst fremd, auf der anderen Seite ähnelt das Zerklüften des Hintergrundes der Formanlage der Djago-reliefs, wie Abb. 119 a und b zeigen, und eine Gestalt, wie die, die rechts unter dem Baume sitzt, mit den knöchigen Schultern, dem merkwürdigen Haltungsausdruck und Gestus (111) wirkt wie eine Übersetzung der Sitagestalt (110) ins Plastische.

RELIEFPANEELS

Fast alle diese Reliefs gehörten zyklischen Reliefserien an mit durchlaufender Handlung und begleiteten die Terrassenumgänge, Sockel oder Balustraden, also alle horizontalen Architektur-Schichten und waren dementsprechend fast durchgehend Langreliefs und nach dem Prinzip der Reihung aufgebaut, dazu kommen nun noch die großen Reliefpaneele, die an den Wänden der eigentlichen Tempelkerne sitzen, also dort, wo die architektonische Lagerung einer ausgesprochenen Höhenentwicklung unterliegt, wo statt der horizontalen die senkrechte Folge herrscht, dementsprechend sind diese Reliefs im Hochformat angelegt. Die Tempelkerne haben durchgehend — wie wir sahen — in der Mitte Projektionen, so daß sich von selbst eine architektonische Paneelgliederung ergab: ein erhöhtes großes Mittelfeld und zwei schmale Seitenfelder (44). Nur der Boro Budur kennt als reiner Stülpbau diese Zellas umschließenden Blockwände nicht, wir deuteten aber schon bei den Reliefs 32, 33 an, daß diese Reliefs des zweiten Umganges kompositionelle und figürliche Elemente aufweisen, die über die Formgebung der Reihenreliefs hinausgehen. Die Unterschiede zwischen Paneel — und Reihenreliefs liegen — abgesehen vom Format und der veränderten Beziehung zur architektonischen Grundform — im Inhaltlichen begründet, die Reihenreliefs unterlagen der Handlung, waren Darstellungen eines Geschehnisses, wurzelten in der Vielgestaltigkeit der natürlichen Umwelt, der menschliche Aspekt war das beherrschende Moment der bildlichen Anlage. Anders hier: nicht mehr die Erde, sondern der Himmel, nicht das Vergängliche, sondern das Seiende, nicht das Erzählerische, sondern das rein ideell Verkörpernde, nicht die Sinnlichkeit, sondern die Sinnfälligkeit, nicht der einzelne, handelnde Mensch, sondern übermenschliche Wesen, wie die wirkenden Bodhisattva's, nicht ein einmaliges Ereignis auf Erden ist geschildert, sondern ein Zustand in den Regionen des Überirdischen. Aber auch in diesen Reliefbildern, in denen das Vorstellungsmäßige das Tatsächliche übersteigt, das Überirdische in die Anschaulichkeit sinnlicher Erscheinung aufgefangen ist, sind es — jedenfalls, soweit die Hauptbauten des Boro Budur-Kreises und der Prambanan-Ebene in Betracht kommen — noch nicht die letzten großen Gotideen, die zur Darstellung gelangen, ist es noch nicht der letzte, nicht nur überirdische und übermenschliche sondern überwirkliche Ideengehalt, der hier zur künstlerischen Erscheinung wird. Es sind in der Hauptsache die Vorstellungen der Bodhisattva's und verwandter Wesen, die zwar nicht mehr der Erde angehören, aber doch noch mit der Erde verknüpft sind, die, wenn auch im höchsten Sinne, noch handelnde und wirkende Organe sind — die in den Reliefbildern verkörpert wurden. So wird uns auch hier wieder jene inhaltliche Totalität eines Tempelbaues um ein Stück klarer, indem eine solche Formgesamtheit auch darstellungsgemäß die ganze Vorstellungs- und Erlebnisgesamtheit der irdischen, überirdischen und überwirklichen

fälliger Anschaulichkeit und rhythmischer Gültigkeit. Das weibliche Ideal, das den Gestalten zu Grunde liegt, ist das frauliche Reife und tropischer Schönheit, in der ostjavanischen Plastik werden wir dazu noch das Bild der heroischen Frau kennen lernen. Abb. 45 gibt ein anderes Seitenbild des Pawon mit einer männlichen Gestalt, ganz auf die große Linie hin angelegt, ruhig und voll königlicher Beherrschtheit, milde, und im Verhältnis zu den Frauengestalten eher zart als männlich aufgefaßt. Die Haltung ist wesentlich frontal und die Bewegung bleibt auf den seitlichen Armgestus beschränkt. Das Motiv der linken Hand, die den Lotusstengel umfaßt und sich auf die Hüfte stützt, kehrt dauernd wieder, so in der Gestalt vom Kloster Sari (51), die sich eng an die Pawon- und Mendoetfiguren anschließt, alle drei Bauten dürften auch derselben Zeit angehören, in Sari sind die ganzen in zwei Stockwerke aufgeteilten Wände mit Figurenpaaren, die um je ein Fenster gruppiert sind, geschmückt, ein Gesamteindruck voll feierlicher Pracht (50). Auch in Abb. 54 kehrt das — den Bodhisattva kennzeichnende — Motiv wieder, hier ist die frontale Anlage und die zentrale Ordnung vollkommen durchgeführt, da es sich nicht um eine Begleitfigur, die in Relation mit einer anderen steht, handelt, sondern um ein Mittelfeld und damit um eine einzelne Hauptfigur selbst. Nur der Gegensatz der beiden Attribute, die der Bodhisattva in Händen hält — der starre Stab und der bewegte Lotusstengel — und die Schnur, die diagonal über die Brust läuft und kein Gegenpart hat, stellen Abweichungen von der Symmetrie dar. Das Zusammenspiel von figürlichen, ornamentalen und architektonischen Elementen, von plastischen Wölbungen und glatten Flächen, von Kurven und Geraden, von Bogen und Horizontalen ist von unerhörter Klarheit und Konsequenz. Symmetrische Doppelmotive ergeben den Gleichklang der Seiten und zentrale Einzelmotive den Zusammenschluß und Ausklang nach oben hin: das eine Mal die Beine, Arme, Halbpilaster, die eingeschnittenen Wandstäbe und abschließenden Wandteile, von figürlich gegebenen Profilkurven und plastischen Schwellungen über die geraden Halbpilaster mit ihren modellierten Keldien an Basis und Kapitäl bis zur gradkantigen Wandebene, das andere Mal Kopf, Krone, Nimbus, Kalakopf und Akroterie, vom plastisch-figurativen bis zum ornamental-reliefplastischen Kalamakara-Motiv, dabei bogenförmig entfaltet, und die plastische Modellierung nach den Seiten zu, also nach den glatten Wandflächen hin, in den Makaraköpfen verflacht, vom Bogen zu dem horizontalen Leistwerk übergehend, und in der Akroterie nach oben hin ausklingend, die Gerade wieder in Kurvenprofile abgewandelt, diesmal die Makaraköpfe nach außen hin gestellt, ins Flachornament abgeschwächt und in zentral überhöhter Spitze endend, zugleich in mächtiger Steigerung der Krone auf dem Kopfe des Bodhisattva. Solche Geschlossenheit ganzer Wandszenen mit ihrem Wechsel plastischer Werte konnte nur erreicht werden, wenn Relief, Plastik, Ornamentik und Architektur auf Annäherungswerten aufgebaut waren und das gesamte Formbild einheitlich konzipiert wurde. Auch die Wandszenen von Kalasan (47 und 48) sind auf solche Gemeinsamkeit der künstlerischen Werte hin aufgebaut, wobei hier noch eine filigranartige plastische Differenzierung hinzukommt.

Abb. 78 gibt ein Figurenrelief aus der Spätzeit der mitteljavanischen Kunst wieder, die langen und schmalen Proportionen ähneln der Relieffigur von Pawon (45), kommen aber auch in ausgesprochener Art in der gleichzeitigen Bildplastik vor (88). Die plastische Anlage ist gegenüber Pawon flacher und etwas trockener, die Bewegung aber expressiver und ausladender, wodurch die Wirkung noch stärker auf die Kurvaturen hin eingestellt wird, was an den beiden Armen und den Emblemen mit ihren Relationen zu dem Profil des Nimbus klar zum Ausdruck kommt. Die Bewegung selbst ist aber vorherrschend nur nach den Seiten hin, nicht wie in 45 im Tiefenrund entwickelt. Der stärkeren Profilausladung und den kräftigeren Kurvaturen entspricht eine größere Erregt-

architektonischen Gesamtkörper mit den Elementen der Abhängigkeit und Selbständigkeit ausdrücken zu können, sich zu einem etwas handgreiflichen Vergleich hinflüchten und sagen: Diese bildplastischen Einzelelemente lassen sich als Kinder einer Mutter — der architektonischen Grundmasse — ansehen, die mit dem Mutterleib noch eng verknüpft sind, gewissermaßen mit ihrer Nabelschnur verbunden bleiben, aber zugleich nicht durch die Wirkung der Masse allein entstanden sein können, sondern erst aus der Verkuppelung mit einem anderen, der Masse nicht immanenten, männlich-geistigem Element erzeugt sind, was sie der Muttermasse der Architektur gegenüber zu neuwertigen, kombinierten Formgebilden erhebt. So besteht einmal eine materiell begründete und ebenso ausgedrückte Gemeinsamkeit zwischen architektonischer und plastischer Grundmasse: die bauplastische Masse tritt undurchbrochen aus der plastischen Grundmasse heraus oder die plastische Massenform wird der architektonischen Masse eingebettet, dann aber eine prinzipielle Gemeinsamkeit, indem plastische und architektonische Form beide im Prinzip der dreidimensionalen Entwicklung der Masse im ursprünglichen Raum wurzeln, schließlich eine funktionelle Gemeinsamkeit, d. h. eine Abhängigkeit der plastischen Formgebung von der architektonischen Grundform, die zu korrespondierenden Formwerten führt und eine gewisse gegenseitige Relation zur Folge hat. An dieser Stelle aber setzt bereits der selbständige Eigenwert des plastischen Formbildes gegenüber dem architektonischen Formbau ein, indem nämlich diese gleichlaufenden Formwerte verschieden motiviert werden, d. h. innerhalb der Plastik eine neue Begründung durch den ideellen Bedeutungsgehalt erhalten. Das gilt besonders von den Formwerten der reihenmäßigen und schichtmäßigen Wiederholung, der symmetrischen Frontalität und der zentralen Staffellung, die wohl mit den Prinzipien der architektonischen Gliederung gleichlaufen, in gewissem Sinne davon abhängig sind, davon diktiert werden, aber doch zugleich — und das ist das wichtige — selbsttätig aus der Darstellungsidee sich ergeben. Materielle und ideelle Begründung der Formgebung und ihrer Gültigkeit laufen hier also parallel, und in diesem Sinne muß man dann von Transformation des architektonisch-materiellen Formausdrucks zum plastisch-ideellen Formausdruck sprechen.

Es bleibt nun übrig, die Art der Abhängigkeit der plastischen Formbestimmung der Architektur und die Art des selbständigen Eigenwertes der Plastik gegenüber der Architektur zu umgrenzen und dabei aufzuzeigen, in welchem Sinne die Transformation eine Steigerung bedeutet. Die Grundlagen der plastischen Entfaltung, der Gesamtverteilung und der Orientierung ergeben sich unmittelbar aus den Grundformen der architektonischen Massengliederung. Diese unterliegt nun nicht der Tendenz konstruktiven Raumbaus, sondern folgt der primitiven Massentendenz der einfachen Schichtung, wobei die Masse durch Brechungen und allmähliche Verjüngung zu einer architektonisch-gegliederten Körpereinheit wird. Daraus ergeben sich für die Verteilung und Orientierung der Plastik einmal umlaufende, rechtwinklig gebrochene Reihen oder kreisförmige Kränze von einzelnen Bildplastiken im einheitlichen Nebeneinander, die sich gleichzeitig im Übereinander wiederholen und somit auch Einheiten innerhalb ganzer Architekturseiten oder staffelförmiger Dachpyramiden ergeben. Es liegt also immer Bindung an rechtwinklige Blockmassen oder auch an Kreisfolgen vor. Aus der jeweils frontalen Richtungstendenz der architektonischen Grundmasse folgert sich für die plastische Anlage der frontale Austritt aus dieser Masse. Die Freiplastik entwickelt sich aus der Wand, die aber nicht im Sinne der Fläche eine Fassade ist sondern immer nur ein Aspekt, ein Teil der vierfach gebrochenen und sich verjüngenden rundkörperlichen Masse. So darf die Frontalität dieser Plastiken nicht auf die Fläche bezogen werden, nicht als Folge einer abstrahierenden Umbildung der Körperlichkeit angesehen werden, sondern im Gegenteil als der — einmalig verdichtete und frontal orientierte — Ausdruck einer umlaufenden Masse. So ergibt erst die Summe einer solchen

intensiver und vehementer ist der Austritt der architektonischen Masse in plastische Bildform in den Wasserspeiern, noch ausgesprochener die vollplastische Gegebenheit und noch anschaulicher ihre bildliche Phantastik. Diese Wasserspeier, als solche reine Zweckformen, sind einheitlich im Sinne eines Entwässerungssystems über den Bau verteilt, naturgemäß besonders zahlreich in den Bauten, die vertiefte Umgänge haben, wie im Boro Budur. Sie sitzen an den Gesimsen, meist an den Ecken (4) und geben das Regenwasser von Terrasse zu Terrasse weiter, das schließlich am Sockel aus den untersten, größten Wasserspeiern herausmündet (3). Wie die Glocken-Dagobs eine ausgesprochene Höhentendenz zeigten, so haben diese Wasserspeier schon auf Grund ihrer Bestimmung einen horizontalen Austritt aus der Masse, diese frontale Richtung, die die Ebenentendenz der Schichtung ausdrückt, wird aber auch formal noch besonders unterstrichen, so in Abb. 3 durch die scharfe, wagerechte Unterpartie, zugleich aber auch nach der Höhe hin entwickelt und zentriert, so daß der unteren breiten Maulpartie oben die Spitze des sich aufbäumenden Elefantenrüssels entspricht, in der einheitlich die Masse von allen vier Seiten zusammengefaßt wird. Das untere Rückstück bleibt durch einen Block mit der Mauer verbunden, wie in entfesselter Leidenschaft entfaltet sich die aus der starren architektonischen Fesselung befreite Masse in plastischen Kurvaturen von klarer, kompakter Festigkeit. Der Makara (61) wirkt dagegen aufgelöster, weich, mit verschwimmenden Übergängen, hier aber (3) beruht die plastisch eindringliche Wirkung gerade auf der klaren Sonderung der plastischen Einzelteile, die in den Senkungen durch scharfe Vertiefungen, an den Schwellungen aber durch lineare Grade oder fast kantige Brechungen voneinander geschieden sind. Das reine Zweckgebilde ist so zu einer dekorativen Architekturplastik von monumentaler Anschaulichkeit umgewertet worden. Eine grandiose Vitalität der Beobachtung, des phantastisch-dekorativen Ausdrucks und der vollplastischen Entfesselung und Entwicklung der Masse liegt hier vor. Das wichtige ist, daß der Tiercharakter als solcher dabei den Ausdruck fast realistisch beherrscht, und eine Auflösung der plastischen Schwellungen in ornamentale Zeichnung nicht stattfindet. Beides ist in dem Diengstück (61) schon anders, der tierhafte Ausdruck tritt zurück, und die linearen Werte ornamentaler Auflösung sind dagegen stärker entwickelt. Ich betone das an dieser Stelle, da im ostjavanischen Stil das Phantastische das bildlich-Realistische überwiegt, und das Ornamentale die vollplastische Geschlossenheit der Oberfläche auflöst. Unterhalb des Wasserspeiers (3) sitzt eine kauende Ganafigur, nach dem Boden zu und nach oben gegen die Balustradenwand hin vermitteln Halbrund und Ogiefleisten, ein mächtiger Eindruck, wenn aus dieser der Wand entstürzenden Masse der Wasserbogen herausströmt. In Abb. 4 ist der Wasserspeier als eine Art Löwenkopf gebildet, der übereck gestellt ist, und der somit gleichzeitig den scharfen, kantigen Umbruch der Masse auflockert. Am Prambanan erscheinen auch phantastische Dämonenköpfe, grotesk umgebildete Menschenköpfe, die an gotische Wasserspeier erinnern. In Kalasan sind die Eckakroterien ähnlich gebildet wie der Wasserspeier Abb. 4, doch noch schärfer auf den Umbruch der Masse hin entwickelt, indem je eine Gesichtshälfte in einer der beiden Fronten liegt, die an der Ecke zusammentreffen, so daß also der Nasenrücken mit der Ekkante zusammenfällt, aus solchen Eckakroterien sind wohl auch die späteren, in Ostjava üblichen reliefplastischen Dekorationsmotive der zwei Tierkörper mit einem einzigen Kopf in der Mitte entstanden.

Eine weitere Formart der Bauplastik stellen die bildlich-dekorativen Schmuckformen oberhalb der Türen — die großen Ungeheuerköpfe — dar. In Kalasan (46) ist solch Kopf unmittelbar aus der Wandmasse herausgearbeitet, d. h. so, daß bei der Wandmauerung eine entsprechend unbearbeitete Vorlagerung vorgesehen gewesen sein muß. Das Gesicht in starker Schwellung gegeben, ohne lineare Zerteilung und mit fast naturalistischer Anschaulichkeit, unten schließen Hängemotive an, die be-

reits flach auf der Wand aufliegen, nach oben verebbt die Masse allmählich in Form einer spitz-zulaufenden Bekrönung mit filigranartig ausgesägter, linear wirkender Ornamentmusterung. Die obere Spitze überschneidet dabei die Kronleiste, die dekorative Tendenz ist offensichtlich, daneben tritt eine kompositionelle Bedeutung zutage: Betonung der Fassadenmitte, Überhöhung der Türbekrönung und zentrale Zusammenfassung von Tür und Nischen unter Überleitung nach dem Dache zu.

In Ostjava spielen die dekorativen und bauplastischen Elemente eine noch größere Rolle als in Mitteljava, so treten im Panataran (108) an der oberen Galerie phantastische Tiergestalten frontal oder über Eck aus der Wandmasse heraus, greifenartige Riesenvögel und aufrechtsitzende Tiere mit breiten Flügeln, die Abgrenzung nach einem ursprünglichen Beobachtungsbild hin ist ganz verwischt und in der rein phantastischen Bildung aufgegangen, auch die Oberfläche, die besonders in Abb. 3 rein aus plastischen Schwellungen bestand, ist hier schuppen- oder federartig aufgerauht. In der Bildplastik lassen sich ebenfalls diese phantastischen Elemente wiederfinden. Zu einem Hauptmotiv der bauplastischen Dekoration werden in Ostjava dann die Kälaköpfe über den Türöffnungen: im Singasari (107) liegt je ein Ungeheuerkopf über den rechtwinkligen Tür- und Nischenöffnungen, je vier im unteren und je vier im oberen Stockwerk. Die Köpfe sind im Gegensatz zu Kalasan (46) direkt auf den Türrahmen aufgelagert, wobei sie tief in das vorgekragte Gesims einschneiden, sie bestehen aus je einem besonders verarbeiteten einzelnen Block. Abb. 128 und 129 zeigen nun eine interessante Gegenüberstellung, in Abb. 128 — vom unteren Stockwerk — sind reinplastische Formen in mächtigen dynamischen Schwellungen, ohne Detaillierung, in klarer kompositioneller Ordnung gegeben. Die Kurvaturen treten jeweils nur als Abgrenzungen von plastischen Kompartimenten auf. In Abb. 129 ist diese plastisch reine, doch anschaulich bildhafte Formgebung durch lineare und ornamentale Motive wieder aufgehoben, ja ins Gegenteil verkehrt, die Oberfläche ist zersetzt, der Hintergrund motivisch aufgelöst, die plastischen Schwellungen sind stark übertrieben, dingliche und phantastische Motive sind in einem ungeheuerlichen Wechsel miteinander vermengt: die dicken, fleischig gekrümmten Hände mit den langen Krallen, der klaffend breit hochgezogene Mund, die aufgequollenen Backen mit Stoßhauern, die spiralartig abgetreppten Augen, der Totenkopf, die Schlangenköpfe — alles das ist von phantastischer Sinnlichkeit und einer eruptiven, grauenhaften Vitalität. In diesen beiden Köpfen stehen sich nun nicht etwa zwei verschiedene Auffassungen gegenüber, sondern ein unfertiges und ein fertig gearbeitetes Stück vom selben Tempel. Was sich als Zersetzung und Auflösung der plastischen Form, als phantastische Überwucherung darstellt, ist also Absicht und Wollen, nicht Zerfall, denn die ursprüngliche, plastische Anlage zeigt, in welchem Maße man imstande war, plastisch zu konzipieren.

Alle diese bauplastischen Teile bleiben eng mit der architektonischen Masse verbunden, materiell oder der Beziehung nach, waren Zweck- oder Dekorationsteile, das Auffallende ist nun, daß innerhalb derselben Formgruppen die stärksten Verschiedenheiten auftreten: rein konstruktive, ungegenständliche Formgebilde, wie etwa die Dagobglocken — und rein phantastisch-bildliche wie die Wasserspeier (3). Auf solchen Kontrastwirkungen mag auch, wenn sie am selben Baukörper gleichzeitig auftreten, die bewegte, wechselvolle Spannung aller Formteile untereinander und innerhalb der geschlossenen Formeinheit eines Monumentes mit beruhen, indem jeweils gleiche Grundelemente bis an die äußersten Grenzen der verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten hin entwickelt werden, so daß kontrastähnliche Verhältnisse entstehen. Der andere Grund für die bewegte Spannung bei geschlossener Einheit ist darin zu suchen, daß zwischen den Bereichen verschiedener Grundelemente Annäherungen, ja an gewissen Punkten direkte Verschmelzungen auftreten, so zwischen den Be-

In diesen Gestalten in den dunklen Nischen wirkt die Transformation von architektonischer Masse und Form zu plastischer Masse und körperlicher Form am stärksten und ausgeprägtesten, frei von der Masse abgelöst, aber in Nischen eingebettet (2, 4), so daß die architektonische Baufläche nicht überragt wird, rein frontal gegen die Wand gestellt als Ausdruck der Massenschicht und ihrer Wirkung im horizontalen Ablauf, aber zugleich durch den plastischen Aufbau nach dem Zenith hin gestaffelt, die beiden Richtungstendenzen also, die innerhalb der Bauplastik getrennt sich ausdrückten, wie in den Dagobkuppeln und den Wasserspeiern, miteinander verkuppelnd, anstelle der Flächen die klare plastische Schwellung, anstelle der horizontalen Quadern der durchlaufende, an keine Kreuzung gebundene Zusammenschluß, der harte, geradlinige Bogen der Nischen der körperlich bewegten Kurvature des Profilabschlusses entgegengesetzt. So ist überall Kontrast und Angleichung, aber auch Steigerung, Fortführung und Umsetzung festzustellen: die Nischenspitzen überhöhen den Kopf der Figuren, die Bogenseiten begleiten die Arme abwärts. Der Bogenabschluß monumentalisiert das freie Profil des Körpers, die reliefierten Motive an den Außenwänden gleichen die Flächen der plastischen Schwellung an, die ornamentalen Zeichnungen gleichen die Geraden der Architektur den Kurven der Plastik an, den fast unruhigen Außenwänden mit ihren Gesimsen und Ornamenten, Panels und Reliefs steht die mächtige Einfachheit der Buddhagestalten gegenüber, an Dimensionen und plastischer Einheit alle Motive ihrer Nachbarschaft übersteigend. Auf Abb. 2 mag man erkennen, wie gewaltig die Größe und Erhabenheit der Buddhagestalt gegenüber den irdischen Wesen auf dem rechts unten anschließenden Relief aufgefaßt ist und zum Ausdruck kommt.

Der Grundtypus all der Buddhafiguren ist der gleiche (8—12), das bedingt schon die formale Reihung, die ein Gleichmaß verlangt, und liegt darin begründet, daß in diesen überweltlichen Sphären keine irdischen Unterschiede mehr gelten, einheitliche Modelle mögen dabei den vielen Bildhauern gedient und sie geleitet haben. Motive und Komposition sind in den Grundzügen immer die gleichen: die übereinandergeschlagenen Beine mit der Fußsohle nach oben, der schmale Leib, die runden breiten Schultern und die mächtige Brust, nur mit der eng anliegenden Kutte bekleidet, die Halslinien und das Ūṇā (fehlt bei Abb. 8 und 9), der Haarschopf, die langen Ohren ohne Schmuck, der Formaufbau im wesentlichen immer symmetrisch aus dem Mittellot entwickelt und gleichmäßig gestaffelt, die plastische Gebung des Körpers von größter Einfachheit und Schlichtheit in allmählichen Schwellungen mit weichen Übergängen, nirgends Brüche, Kanten oder Winkel, die Füße sind weich aufgelagert, die Gelenke geschmeidig und nachgiebig. Das bedeutet Kraft und Energie und drückt vollkommene Beherrschtheit und innere Gelöstheit aus, das alles vollkommen krampflos, unbeschwert, leicht und zu einer monumentalen Harmonie entkörpert. Man hat so gern diese Gestalten weichlich genannt und das bei dieser Straffheit im Aufbau, dieser eindringlich mächtigen Gliederung, diesen Schultern und Brüsten, dieser ruhigen Sicherheit im Gestus, dieser Klarheit der Haltung! Einem Heldenideal gegenüber allerdings vielleicht weichlich zu nennen, aber hier geht es um mehr als um die Überlegenheit des körperlich Mächtigeren, es geht um die geistige Macht, um die Überwindung der materiellen Abfolge, um die Verkörperung überirdischer Seinszustände, geistiger Freiheit und seelischer Vertieftheit. Und dabei die größte, plastisch-körperliche Anschaulichkeit als Ausdruck einer unkörperlich geistigen Größe! Hier ist wohl — zugleich mit einfachsten Mitteln — das höchste Maß sinnfälliger Ausdrucksgebung eines ideellen, eines spekulativen Vorstellungsgehaltes erreicht, ohne die Grundformen anschauungsgemäßer, körperlicher Gegebenheit anzutasten oder aufzulösen, nur durch Potenzierung, Gliederung, Vereinfachung und Beseelung des Körperhaften, seiner Steigerung zum künstlerischen Bilde. Wir kennen

andere Formgebilde, in denen nicht weniger als hier die Formgebung an einer ideellen GröÙe, an einer geistig überirdischen Vorstellung orientiert ist, wo die Form nichts als Ausdruck einer Beziehungssetzung zum Unendlichen ist, so in Ostasien zur Zeit des Toribushi, in Ägypten zur memphitischen Zeit, in der romanischen Kunst — aber in all diesen Fällen auf eine ganz andere Art, durch Entkörperung und reine Abstraktion, oder mittelbar durch Umsetzung ideeller Werte in rein formale Werte, nicht wie hier durch Steigerung des Körperlichen, durch tatsächliche „Verkörperung“ oder sagen wir durch künstlerische Wiedergeburt eines tatsächlich Irdischen zur überirdischen Gültigkeit. Dies Moment ist das ausschlaggebende Charakteristikum der indischen Plastik, so sehr, daß diese Kunst in ihrer Entwicklung wohl die einzige ist, die nicht den Wechsel von sogenannter archaischer und beobachtungsgemäÙer Formbildung kennt, und bei der — soweit wir die Anfänge kennen — von Anfang an die spekulative Vorstellungstätigkeit in den MaÙen der anschauungsgemäÙen Konzentration vor sich geht, wo von Anfang an das Naturbild als Grundlage des künstlerischen Bildes und als Träger geistigen Ausdrucks auftritt. Das hängt mit der besonderen Begabung dieses Volkes zusammen, wie wir im zweiten Kapitel anzudeuten versucht haben, auf der doppelten Kraft sinnlicher wie übersinnlicher Konzeption, auf der erotischen und spekulativen Gabe des Erlebens und der vitalen und mentalen Lust des Verknüpfens. Auf der einen Seite ein tropisch-intensives körperliches Bewußtsein, auf der anderen eine ebenso intensive metaphysische Einstellung gegenüber der Welt. Dieselben philosophischen Einsichten in die Verhältnisse von Körper und Geist, in ihr Wchelsein, soweit das körperliche Sosein metaphysisch begründet ist, die körperliche Erscheinung selbst aber Illusion ist, und wiederum die geistige Erkenntnis das Körperliche überwindet — alles das wirkt auch hier auf die Formbildung ein, begründet diese, zumal sie ja unmittelbar Ausdruck dieser Einsichten ist. Die geistige GröÙe und die körperliche Reinheit wachsen im gleichen MaÙe. Alles das ist Ausdruck einer vitalen Lebenskraft und gleichzeitig kritischer Einstellung gegenüber dem Leben, aber nie in der Art dualistischer Grübeleien, sondern als positive Steigerung des Ichgefühls zum Lebensgefühl, Weltgefühl und Allbewußtsein. Diese Voraussetzungen erheben die Gestalten auf das MaÙ sinnlicher Anschaulichkeit und geistiger GröÙe. Man kann die Grundlagen dieser Formgebung wohl naturalistisch nennen, soweit wir darunter die Orientierung der Bildformen an die körperhafte Erscheinung verstehen, aber wir müssen dann auch die indische Auffassung des Körpers uns aneignen, jene kritische und spekulative, für die die Grenzen des Körperlichen nicht mit den Grenzen des ErscheinungsmäÙigen und ErfahrungsmäÙigen zusammenfallen, und die das natürlich-wechselvolle Sosein und die materielle Begrenztheit des Körpers nicht bloß als Zufall, sondern als metaphysisch begründet ansieht, und die Möglichkeit der geistigen Einwirkung auf das Stoffliche bis zum letzten Gipfel, bis zur Absorption in der Weltseele, bis zum Ausscheiden aus dem materiellen Kreislauf in den Begriff des Körpers mit einbegreift. So ist der Körper immer nur die Erscheinungs- oder Wirkungsform einer bestimmten seelischen oder überwirklichen GröÙe, und so entspricht der geistigen GröÙe des Dhyâni Buddha auch der magische Körper eines solchen. Nichts als die im zweiten Kapitel angeführte Auffassung über die verschiedenen Körper — Kaya — kann so klar zum Ausdruck bringen, daß hier eine geistige Auffassung dem Körperlichen, sagen wir in diesem Sinne dem Naturalistischen, zugrunde liegt, so müÙten wir hier angesichts der beobachtungsmäÙigen Formulierung der Bildgestalten, angesichts der körperhaften Auffassung, die dem Figürlichen zugrunde liegt, von einem spekulativen Naturalismus sprechen. Dann kann auch hier in weiterer Ausgestaltung dieser Auffassung die Bildung von Gestalten mit mehreren Armen und Köpfen kein unnatürliches, noch viel weniger ein unkünstlerisches Moment in sich schließen. Die Beobachtungstätigkeit des Inders war die eines ungeheuer plastischen Erfassens, wie seine Vorstel-

fläche ist ohne jede Modulation, straff und kompakt, das Gewand wird nur am Saum und dort, wo es die dynamische Plastik der Körperformen verläßt, deutlich. Die harten Winkel, Kanten und Flächen des Thronaufbaues sind ohne Angleichung und Vermittlung in reinem Kontrast zu den Rundfolgen, Schwellungen und Kurven der Gestalt gegeben. Hier ist die Vision einer obersten Gottheit auf ein — fast unheimliches — Maß von sinnlicher Greifbarkeit gebracht, auf eine vitale Formel übermenschlicher Körperhaftigkeit. Dieser unbewegten Größe gegenüber wirken die Nebenfiguren (40) fast zart und menschlich zugetan. Die Bedeutungsunterschiede zwischen Buddha und Bodhisattva sind hier formal in ähnlicher Weise gefaßt wie in der großen Trinität des Yakushi, zentrale Ordnung, aber asymmetrischer Wechsel, stärkere körperliche Aktion in Haltung und Bewegung, Verschiebungen im Sinne der Rundkörperlichkeit, dazu äußere Unterscheidungen durch kleinere Abmessungen und Belebung durch reiche Schmuckbeigaben. So lösen Bein- und Armhaltung die unbewegte Symmetrie auf, es fehlt die zentrale Zusammenstellung der Füße in der Mitte, indem das linke Bein hochgezogen ist, ebenso fehlt die zentrale Verkuppelung der Hände: beide sind in freiem Gestus bewegt. Tiefenentwicklung lag — sogar im hohen Maße — auch in der Mittelfigur vor, aber keine Drehung der Körperformen, hier ist nun das rechte Bein nach außen gedreht, das linke Bein ist dem Oberschenkel vorgelagert, jedoch ohne das Profil zu verdecken, auch die Hände sind gedreht, Brust und Kopf dagegen liegen wieder in frontal ruhiger Aufsicht. Durch diese rundkörperliche Bewegtheit geht der Ausdruck vom Seienden in den des Handelns und Wirkens über, während in der Hauptfigur der Körper eigentlich nur organischer Stoff der Veranschaulichung bedeutete, ohne jede körperliche Funktion. Hier ist die gleiche übersinnliche Monumentalität erreicht, wie etwa in der Toritrinität des Horyuji. Bei all diesen Figuren — auch bei den Nebenfiguren des Mendoet — beherrscht das Gesetz einer überindividuellen Größe, einer erhabenen Bewegungslosigkeit, einer geistigen Überlegenheit über alles Erscheinungsmäßige die Formgebung, die Vorstellung einer bestimmten Gottheit wird nicht einfach motivisch symbolisiert, sondern mehr als Verkörperung eines seelischen Zustandes gefaßt und durch den formal rhythmischen und geistigen Ausdruck wiedergegeben. Die plastische Gebung ist überall straff und nirgends gekantet, die Oberfläche gleichförmig und ungebrochen, die Schwellungen jeweils den Körperformen angeglichen, der Aufbau axial unter symmetrisch-rhythmischen Wechselbeziehungen. Die rundkörperliche Tiefe ist trotz des Wandschlusses frei entwickelt, sowohl im plastischen als auch im motivisch-körperlichen Sinne. Beigaben sind nur im bescheidensten Maße verwendet und auch nur dort, wo es die inhaltliche Bedeutung fordert oder zuläßt. In all diesen Gestalten bilden körperliche Schönheit und körperliche Kraft, wie geistige Ruhe und geistige Reinheit eine einzige gewaltige Harmonie.

Ein anderes Bild als diese Boro Budur-Gruppe bietet die der Diengsskulpturen, diese gehören alle — im Gegensatz zu den Werken des Boro Budur-Kreises — dem brahmanischen Vorstellungskreis an. Auf Grund der Bedeutungsverschiedenheiten zwischen buddhistischer und brahmanischer Auffassung sind hier Motive, Formgebung und Ausdruck nicht unwesentlich verändert. Von vornherein tritt der Ausdruck rein geistiger Potenz oder eines seelischen Zustandes zurück. Der Körper wird weniger an ein Unkörperliches orientiert, als vielmehr der Zusammenhang zwischen dem Körper und den elementaren Kräften der irdischen Realität gesucht, jedoch in einem Maße, daß alles rein Erfahrungsgemäße überschreitet. Die Bilder sind mehr Ausdruck eines physischen als psychischen Zustandes, nicht das über den Dingen Seiende, sondern das in den Dingen Seiende und Wirkende bildet das inkommensurable Element der Darstellung. Alles Körperhafte und körperhaft sich Auswirkende tritt stärker in den Vordergrund, aber der Körper wird nicht in er-

fahrungsmäßigem Sinne aufgefaßt und damit den Grenzen der natürlichen Erscheinung unterworfen, sondern nur als Formel einer elementaren Kraft, als Ausdruck einer elementaren Wirkung. In diesem Sinne kann man dann von einem spekulativen Naturalismus sprechen. Man braucht nur eine brahmanische Glaubensvorstellung, wie etwa die des Çiva, als Sinnbild zerstörender und erneuernder Kraft gegen eine buddhistische, wie die des Âdibuddha, des höchsten unstofflichen Prinzips, zu halten, um den Unterschied zwischen beiden Auffassungen zu erkennen und die Veränderung der Formgebung darin begründet zu sehen. Aus der Art der bildlichen Darstellung der brahmanischen Hauptgötter dieser Frühzeit aber läßt sich erkennen, daß diese materiellen Grundzüge durchaus nicht zu Hauptmotiven der Darstellung gemacht wurden, sondern daß es auch hier in erster Linie immer um die Verkörperung eines schlechtweg Göttlichen ging, dessen, was alle sinnliche Erfahrung und alles irdisch Mögliche überschreitet, zur Darstellung gebracht allerdings in einer Art, in der materielle Werte und Aktionen stärker in Erscheinung und Wirkung treten als in den frühbuddhistischen Gestalten, indem das Göttliche nicht nur anschaulich-sinnbildlich oder durch eine psychische Ausdrucksstimmung verkörpert wurde, sondern indem gewissermaßen das Physisch-Bildliche als Aspekt des Göttlichen aufgefaßt und empfunden wird.

Die Werke der Dienggruppe können als Vertreter des frühbrahmanischen Stiles auf Java gelten, ihre ältesten Werke mögen bis in die Zeit der frühbuddhistischen Werke des Boro Budur-Kreises zurückgehen, doch ist weder eine untere noch eine obere Grenze mit Sicherheit anzugeben. Es scheint, daß die Diengkunst auch nach dem Verfall des mitteljavanischen Reiches im ersten Drittel des zehnten Jahrhunderts noch, wenn auch in provinzieller Art, fortbestanden hat. Die ungenaue Zeitabgrenzung erschwert es, Bedeutung und Stellung dieses Lokalstiles gegenüber dem spätbuddhistischen und dem Prambanan-Stil zu bestimmen. Nicht einmal die lokalen und zeitlichen Gruppen innerhalb des Diengkreises lassen sich, obwohl hier die Unterschiede viel größer zu sein scheinen als in den anderen Stilkreisen, wie etwa zwischen Boro Budur und Kalasan oder zwischen Prambanan und Plaosan, festlegen, da fast alle Werke, wie schon erwähnt wurde, von ihren Ursprungstempeln verschleppt worden sind und datierte Inschriften an Bildwerken fehlen. Wir müssen uns an dieser Stelle — auf weitere kunsthistorische Mitarbeit hoffend und uns darauf vertrauend — damit begnügen, an einigen typischen Beispielen die Hauptformprobleme der verschiedenen Gruppen des entwicklungsgeschichtlich sicherlich sehr wichtigen Diengstiles aufzuzeigen.

Am besten vermag die vierarmige Vishnugestalt (94) von Wanasaba zwischen den frühbuddhistischen Werken des Boro Budur-Kreises und diesen frühbrahmanischen Werken zu vermitteln, denn — wie auch andere Werke von Wanasaba — zeigt diese, jedoch im Gegensatz zu den übrigen Diengskulpturen, eine gewisse milde Wärme in der Stimmung, ein ruhiges, nach innen gekehrtes Lächeln im Gesichtsausdruck und eine verinnerlichte Feierlichkeit der Haltung. Auch hier beherrscht wieder als Ausdruck eines Überirdischen die frontale Symmetrie den Aufbau, der Körper selbst bleibt unbewegt, ist nur Ausdruckssymbol. Schon die Proportionen aber sind stark verändert, ebenso die plastische Anlage und die Oberflächenbehandlung. Die freikörperliche, in sich geschlossene Gestaltgebung wird durch das große, hinten abschließende Rückstück auf eine fast reliefartige Wirkung reduziert, ein Ausgleich durch eine entsprechende Erweiterung des Thronsitzes nach der Tiefe zu findet nicht statt. So steht anstelle der Tiefenentwicklung eine vorherrschende Breitenentwicklung, anstelle der plastischen Staffelung mit freistehendem Profilschluß eine Flächenfüllung, zwar nicht gerade in der Art eines Reliefs als vielmehr im Sinne frontaler Angleichung von Höhe und Breite auf Kosten der Tiefe. Die Beinpartie ist flach, niedrig und verhältnismäßig schmal, dem Thronstz angeglichen, Brust und Kopf aber sind verhältnismäßig groß,

die größte Bildweite liegt nicht mehr zwischen den Knien (vgl. 10), sondern an den beiden aufrechtstehenden Oberarmen, statt der plastischen Staffelung von Beinen, Rumpf und Kopf eine plastische Verstärkung der Oberpartie durch den Dreiklang der beiden Attribute und des Kopfes mit dem breit entfalteten Nimbus, während das Rückstück die freien und etwas unruhigen Profile der Gestalt mit scharfen Kanten umgrenzt. Die plastische Gebung ist gegenüber den Boro Budur-Gestalten wesentlich flacher und härter, die Umbrüche sind schärfer und weniger geschmeidig, die Oberfläche aber ist ungleich belebter durch Auflagerung reicher Schmuckbeigaben, so wird die Tiefe nicht durch freikörperlich-plastische Entfaltung ausgedrückt, sondern mehr durch die in vielfacher Überlagerung und auch Überschneidung gegebenen stofflichen Motive.

Eine weitere Gruppe von Werken, die zum größten Teil in Pekalongan zusammengebracht wurden, vertritt die Gestalt Abb. 93. Auch hier das mächtige Rückstück, die verhältnismäßig geringe Tiefe des Thronsitzes und der — hier noch ausgeprägter als bei 94 hervortretende — Gegensatz zwischen der kleinen Beinpartie und dem mächtig entwickelten Oberkörper. Plastische Behandlung und körperliche Auffassung aber sind anders: der Körper selbst tritt hier körperhaft in Aktion, so sehr, daß das symmetrische Gleichmaß zersprengt wird zugunsten der plastischen und körperlichen Balance. Verstärkt wird der Eindruck der Bewegtheit noch durch die plastischen Kontraste und durch die fast leidenschaftliche Flüchtigkeit der plastischen Körperbildung: die Beine sind unruhig, fast skizzenhaft angelegt, die Brust in mächtiger Wölbung vorgebaut, der Leib dagegen schmal in die Tiefe gerückt, die Oberarme sind eckig vom Rumpf gelöst, noch stärker tritt das in der Vishnugestalt Abb. Kinsbergen Atlas 155 zutage. Die stark verwitterte Oberfläche erhöht dabei noch den Eindruck des leidenschaftlich Bewegten. Das Impressionistische des ganzen Vorganges ist aber dabei im plastischen Sinne monumentalisiert, der körperliche Vorgang erscheint als Ausdruck einer elementaren Kraft, nicht einer einmaligen Emotion. Kombiniert man diese beiden letztbehandelten Figuren miteinander, so ergibt sich etwa ein Bild wie das der Mittelfiguren aus der vierten Reliefreihe des Prambanan (72).

Als weitere Gruppe lassen sich die Figuren 92, 98, 100 zusammenstellen, alle drei Werke zeigen dieselbe auffallend weiche, vollplastische Modellierung, eine stärkere Differenzierung des Stofflichen und eine Steigerung des physischen Ausdrucks. Dabei läßt sich klar erkennen, um wieviel mehr in der brahmanischen als in der buddhistischen Kunst schon die Symbolmotive physisch orientiert sind, wie hier der seelische Ausdrucksgehalt von vornherein im Hintergrund steht und das rein Darstellerische zum Symbol oder zum Ausdruck einer unaussprechlichen Gegebenheit wird. So wird auch im Tierischen weniger das Seelische wiedererkannt, als die unheimlich seltsame Physis in ihrer monumentalen Überlegenheit als eine dämonische Erscheinung empfunden und als Ausdruckssymbol der den Dingen und Erscheinungen immanenten Kräfte aufgefaßt, so wird ihre physische Erscheinung zum Symbol von Naturgesetzmäßigkeiten, nicht als eine Wiedergabe, als Reproduktion, sondern als die leiblich-anschauliche Verkörperung einer elementaren Wirkung oder einer geistigen Kraft aufgefaßt, wie die buddhistischen Werke Verkörperungen eines psychischen Zustandes, einer metaphysischen Begrifflichkeit waren. Am klarsten tritt das in der Gestalt des Nandi, des heiligen Stieres Çiva's zutage, Ausdruck des stofflich-elementaren Gesetzes ewig sich erneuernder Potenz. In der Auffassung des Gaṇeça (100) scheint mehr eine geistige, nicht tellurische Potenz symbolisiert zu sein, soweit sie im Stofflichen selbst beschlossen liegen kann, also gewissermaßen die Potenz geistiger Fähigkeiten in einer seltsamen Charakteristik der tierischen Erscheinung und des menschlichen Ausdrucks, eine Vermischung, die für uns schwer faßbar und rätselhaft ist, im künstlerischen Sinne aber erreichen gerade diese Gaṇeçafiguren die größte Summierung

javanischen Kunst hinaus fortbestand, zeigt die seltsame Gruppe von Bandjarnegara (106), die kein Gegenstück mehr in der mitteljavanischen Kunst besitzt. Auch die etwas summarische Behandlung der Gewänder, ihre plastisch kompakte Auflagerung mit den schweren Saumenden, die entfernt an die Durgâgestalt Abb. 98 erinnern könnten, haben nicht hier, sondern in dem späteren ostjavanischen Stil ihre Vorbilder. Die Gruppe besteht aus einer einfachen, reihenmäßigen Zusammenstellung von phantastischen Gestalten in strengem Parallelismus, die mittlere ein wenig erhöht, Füße, Hände, Schultern in wagerechter Abfolge, jede Figur vollkommen verdichtet zu einem geradabschließenden Schaft, ohne körperliche Differenzierung und ohne bewegliche Profilgebung, anstelle plastisch freier Kurvaturen und eines zentralen Aufbaus (66) eine gleichförmig unbewegte und geradgewinkelte Kreuzung. Wir haben mit diesem Werk den Rahmen der mitteljavanischen Kunst bereits weit überschritten, die Rückerinnerung an die Gruppe Abb. 66 zeigt eine vollkommene Umstellung des künstlerischen Empfindens, aber nicht so sehr der Wandel als solcher ist es, der überrascht, sondern, daß die Prambanangruppe das frühere und die Gruppe von Bandjarnegara das spätere Werk ist, während wir doch immer gewohnt sind, das streng geschlossene, gewinkelte, auf Parallelismus aufgebaute Formbild an den Anfang einer Entwicklung zu setzen, die plastische Kurvaturen und die freifüßliche Entwicklung im dreidimensionalen Sinne aber als das spätere anzusehen, der Grund aber liegt, wie wir bereits schon andeuteten, darin, daß es sich hier nicht um eine innere zusammenhängende Entwicklungsabfolge handelt, sondern, wie schon der Ausdruck »indojavanische Kunst« besagt, um das Zusammen- und Entgegenwirken von zwei Grundelementen, die von zwei Strömen getragen werden, einem fremden von Indien her und einem einheimischen, wobei der indische Strom allmählich vom javanisch-malaiischen absorbiert wird, allerdings unter Einwirkung hinterindischer Einflüsse.

Wie der Boro Budur der Haupttempel des frühbuddhistischen Stiles von Mitteljava war, so ist der Prambanan der Haupttempel der späteren Zeit, im Relief haben wir bereits die großen Unterschiede zum Boro Budur-Stil nachweisen können, sowohl formal wie inhaltlich. Der Tempel zeigt, daß der Brahmanismus sich nunmehr auch in der Ebene von Prambanan ausgebreitet hat, jener Brahmanismus, der auf dem Diengplateau seine besondere Stätte gefunden hatte, zeigt aber auch, daß er bereits buddhistische Elemente in sich aufgenommen hat. Schon in der architektonischen Anlage des Prambanan ließen sich Wiederholungen von Grundelementen, die der früh-mitteljavanischen Architektur eigen waren, feststellen, Reliefs sind innerhalb der Diengbauten nicht überliefert, so daß uns die Prambanan-Reliefs als neue Formbildungen gegenüber den Boro Budur-Reliefs entgegentraten, in der Skulptur sind Beziehungen zum Dieng-Stil wohl festzustellen, nicht aber, wo der Ursprungsquell liegt, da wir über die Datierung der Diengtempel im unklaren sind, vielleicht handelt es sich in beiden Kreisen um einen gemeinsamen Ausgangskreis, wobei aber die formalen Gemeinsamkeiten auch auf die gleiche, brahmanische Inhaltsgebung zurückgehen.

Die Mittelfiguren der Reliefs der vierten Reihe vom Prambanan (72) gingen, wie wir sahen, unmittelbar aus der reliefmäßigen Einordnung in freiplastische Bildung über, wobei diese andererseits der Reliefgebung angeglichen wurde. Es ist im Grunde dieselbe Orientierung an ein Rückstück und an einen untiefen Sockel wie in 93 oder 94. Hier aber (72) ist der Hintergrund nicht nur neutraler Abschluß, sondern nimmt unmittelbar am Bildvorgang teil. Die Figur ist nicht nur frontal in Bewegung gesetzt, wie bei 93, sondern auch der Breite und Tiefe nach, der Gestus der Arme wird zum körperlichen Akt und — betrachtet man die Spannung im Gesichtsausdruck — auch zum willentlichen Akt. Die Beinpartie liegt parallel zum Bildsockel, ist aber in Aufsicht gegeben, der Oberkörper ist leicht schräg in die Tiefe gerückt, die rechte Schulter gesenkt, die linke

erhoben, der rechte Arm entsprechend vor die Brust gelegt und der Kopf schräg zur Seite gedreht. So steht anstelle der symmetrischen Frontalanlage eine rundkörperliche Bewegung unter Brechung der Symmetrie, was besonders auffällig in dem schrägstehenden Nimbus zum Ausdruck kommt. Die Tiefenbewegung aber weicht vor dem Hintergrund aus, geht nicht, wie im Relief, in die Masse hinein. Thronlehne und die Motive des Lotus und des Blattes füllen den Hintergrund dekorativ aus. Wie weit das alles mit der inhaltlichen Bedeutung zusammenhängt und dementsprechend begründet ist, ist leider nicht zu entscheiden, bevor diese selbst geklärt ist, so daß auch stilistische Rückschlüsse auf das Verhältnis zu Diengfiguren, wie etwa auf Figur 93, 94, nicht ohne weiteres zulässig sind. Die körperhaft bewegte Auffassung läßt auch an die Reliefpaneels mit den stehenden Bodhisattva's denken (78). Die plastische Behandlung ist jedenfalls von meisterlicher Klarheit, straff und belebt, der Gesamteindruck reich und prächtig, die Gesichtsbildung mit der seltsamen Verbindung der Augenbrauen, der scharfen Nase und dem bewegt vollen Mund ist von einer selten wiedererreichten Prägnanz (73).

Daß wir derartig körperhafte Auffassung und Bewegtheit noch nicht ohne weiteres als ein Stilcharakteristikum einer Zeit oder Schule ansehen dürfen, zeigt die Hauptfigur des Çiva Mahâdeva (65) in der Zella des Prambanan, in der die Bedeutung als höchster Gottheit wieder zur monumentalen Frontalität und unbewegten Symmetrie führt. Man kann diese Gestalt der Amitâbha-Figur (41) des Mendoet gegenüberstellen: dort die monumentale Verkörperung einer buddhistischen Vorstellung aus der Frühzeit, hier eine brahmanische Vorstellung der späteren Zeit. Auch hier ein gewaltiger Monolith und die plastische Bearbeitung von derselben Schärfe und unabwiedlichen Prägnanz unter Steigerung des Körperlichen zu einer überindividuellen, körperhaften Sinnbildlichkeit, mit einer fast naturalistisch begründeten Einfühlung in körperliche Zustände und Motive, doch in der Gesamterscheinung alles überschreitend, was in den Grenzen der Erfahrung liegt. Dabei liegt in der Çivagestalt aber nicht nur eine einfache abstrahierende Verallgemeinerung der körperhaften Erscheinung vor, indem das Wechselvolle oder Vereinzelte zum Typischen verdichtet oder im monumentalen Sinne zum Ausdruck geistiger Größe gesteigert wird, sondern auch eine positive Erweiterung des körperlich Begrenzten durch Kombination von Tatsachen und Motiven zu einem übernatürlichen Beisammensein, das keiner natürlichen Wirklichkeit mehr entspricht. Man möchte hier von einem synthetischen Naturalismus sprechen, soweit die Einzelform immer aus einer Wirklichkeitsform entwickelt scheint, die bedeutungsmäßige Zusammenstellung und die Zusammenfassung zu einem künstlerischen Gebilde aber eine positive Leistung der kombinierenden Phantasie ist, ohne Rücksicht auf eine Möglichkeit im Sinne der Wirklichkeit. So beruht auch die seltsame Wirkung gerade solcher brahmanischer Monumentalfiguren — später auch solcher, die dem Neubuddhismus angehören — auf der Verkuppelung von erfahrungsgemäßer, sinnlicher Tatsächlichkeit mit phantastischer Übernatürlichkeit zu einem plastischen Wirklichkeitsbild. Diese Kombination von Kontrasten beschränkt sich nicht nur auf körperliche und stoffliche Motive, sondern umfaßt auch solche von Ruhe und Bewegung, spiegelt sich in der Formgebung und Formbehandlung wider, indem überall Gegenwerte scharf und unvermittelt gegeneinanderstehen: die harte Wand und die vollplastische Gestalt, scharfe Kanten und weiche Kurven, runde Schwellungen und gewinkelte Flächen.

Der ursprüngliche Eindruck der Çivagestalt muß gewaltig gewesen sein (65), wenn man — die Treppe hinaufgestiegen — mit dem allmählich nach der Tiefe zu abflauenden Licht oder bei Fackelbeleuchtung die Gestalt zwischen den hohen, kantigen, massiven Pfeilern (64) und den eng zusammengedrängten Wänden des Durchgangs in der Zella stehen sah. Die scharfen Kanten des kahnförmigen Nimbus nehmen die senkrechten Pfeilerprofile des Durchgangs auf. Der Nimbus selbst

schen Formen zur Folge hat. So ist auch, wie bei Abb. 94, die Höhenstaffelung der Breitenentwicklung untergeordnet, das drückt sich in der Armstellung, der flachen Brustpartie, und dem gegenüber den Schultern großen Kopf aus, am deutlichsten aber bei Figur 80 in der Form der Nische, die nicht mehr einer Glocke gleicht, sondern einem Rechteck mit abgerundeten Ecken, die in deutlicher Relation zu den Schultern stehen, während das Zentralmotiv der Bekrönung nicht nach oben, sondern nach unten ausgebogen ist. Das Kälagesicht trägt dabei trotz der flächig phantastischen Auflösung einen stark psychischen Ausdruck, der durch den Gegensatz zum Bodhisattva-gesicht die ideelle Bedeutung und Wirkung des letzteren eindrucksvoll kontrastiert und hervorhebt. Das Beiwerk hat an stofflichem Charakter und an dekorativer Bedeutung gegenüber den früheren Werken entschieden zugenommen: die frei herabhängenden Bänder, die verschlungenen Ketten und der Brustzierat, entweder um den Leib gelegt — ein Motiv, das sonst nur bei den brahmanischen Figuren vorkam — oder über der Brust gekreuzt, bei 80 vorn mit einer Schmuckplatte zusammengeschlossen, im übrigen ein typisches Motiv dieser Plaosanfiguren, der Nimbus ist als breites, nach oben flach verjüngtes Rückstück gegeben und durch ein Ornamentband eingefasst, das auch im Prambanan vorkam (vgl. 71 mit 81). Die kräftigsten plastischen Akzente trägt die Figur 82, der symmetrische Gleichklang ist schärfer betont, die plastische Differenzierung gestaffelter, Kniee, Unterarme, Hände und Kopf geben die aufwärtssteigende Tendenz an, Schultern, Brüste und Füße die jeweils symmetrische Abfolge nach unten hin, die Hände liegen übereinandergelegt zwischen den vollen Brüsten, ein Motiv, das schon zu den Djagowerken hin vermittelt. Der Nimbus ist unten eingeschnitten, verjüngt und mit je einem Flügel versehen, wodurch die bewegtere Staffelung und die impulsivere Haltung der Figur noch gesteigert wird, bei Figur 81 würde solche Abschnürung des Nimbus sinnlos wirken.

Auch die Banonfiguren gehören diesem Spätstil an, ob sie direkt mit den Plaosan — und verwandten Figuren zusammenhängen, ist nicht zu entscheiden, vielleicht begründen die gemeinsamen Beziehungen zum Boro Budurstil die gegenseitige stilistische Ähnlichkeit, zudem liegt der Banontempel ja in der Nähe des Pawon. Auffällig ist jedenfalls, wie z. B. das Gesicht des Brahmâ (90), in ähnlicher Weise wie das Bodhisattva-Gesicht 79 dem Boro Budurkopf 35 gleicht. Auch die plastische Behandlung und das Verhältnis der Gesichtsteile zum Gesichtsground ist ähnlich, nur darf man sich durch den — durch Verwitterung entstandenen — lebhafteren Ausdruck der Mund- und Nasenpartie nicht täuschen lassen. Wie die buddhistischen Figuren dieser Spätzeit eine dekorativere (80) oder eine sinnlichere (82) Färbung tragen als die der Frühzeit, so zeigen die brahmanischen (88, 90) eine körperlich natürlichere Behandlung und Auffassung, als sie den Prambanan-Figuren eigen ist. Wie bei der Figur 79 gegenüber 40 eine „Vermenschlichung“ zutage tritt, so auch bei den Figuren 88 und 90 gegenüber 65, eine Milderung des übernatürlichen Aspektes, was den Gestalten wohl im gewissen Grade die Monumentalität nimmt, aber eine reinere Schlichtheit dafür an die Stelle setzt, indem hier auf die einfachsten körperlichen Ausdrucksmotive und die natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten zurückgegriffen ist. Wie bei 80 der geistige Ausdruck durch dekorative Tendenzen abgeschwächt ist, so hier der Ausdruck der übernatürlichen Größe durch eine körperlich idealisierende Tendenz, die fast zu einem klassizistischen Eindruck führt. Wie in keinem der vorbesprochenen Werke ist hier (90) die rundkörperliche Gebung frei durchgearbeitet, ein Rückstück fehlt, allerdings erfordert eine Brahmâgestalt ja schon von vornherein eine freiere Durchbildung, da die nach verschiedenen Fronten schauenden und oben in der Krone zusammengefaßten Köpfe ein ausgesprochenes rundkörperliches und freiplastisches Motiv abgeben, die monumentalste Leistung in diesem Sinne ist wohl das Kopf-fragment der Brahmâfigur des Prambanan. In der Banonfigur ist nun die ganze Körperbildung auf

diese freie Rundkörperlichkeit hin angelegt: die weichgeschwungenen Profillinien, die die Silhouetten plastischer Schwellung sind, das plastische Absetzen von Brust, Armen und Schultern, die Senkung zwischen den Beinen und vor allem die ausgesprochene plastische Modellierung der Oberfläche in unabgesetzter Rundfolge. Dabei bleibt der Körper selbst ruhig und frontal und die Silhouettenprofile laufen streng symmetrisch ab. Es liegt hier also eine rein idealisierende Körperbildung und Proportionierung vor, die sich wohl aus der Formgebung der Boro Budurfiguren, nicht aber aus der der Prambananfiguren (65) ableiten läßt. Daß die Rundkörperlichkeit aber letzten Endes nicht auf die natürlich-körperliche sondern auf die plastische Dreidimensionalität zurückgeht, und daß diese Körperbildung nicht in der Materialität des menschlichen Leibes wurzelt, sondern nur der körperliche Aspekt einer Gottheit, nur körperliches Symbol ist, zeigen: die frontale Anordnung, die Bewegungslosigkeit und die Funktionslosigkeit des Körpers. Der Rumpf hat trotz der plastischen Kontinuität nur eine Front, in der Kopfparte aber ist die Dreidimensionalität in die verschiedenen Fronten zerlegt, so daß auch das Profil eine frontale Richtung erhält, die von vorn gesehen, nach der Seite verläuft, während die Krone die vier Richtungen plastisch zusammenfaßt, nicht anders also wie die architektonische Körpermasse des Boro Budur gewissermaßen in fünf Fronten zerlegt war, im Grunde handelt es sich hier um dieselbe Art der Zerlegung der plastischen Tiefe und Bewegung in verschiedene Aspekte wie in den Reliefgruppen Abb. 14, linke Bildecke und Abb. 21.

Nur unter der Voraussetzung einen ideellen, symbolischen, nicht körperhaft materiellen Wert künstlerisch zu verwirklichen, konnte die Formsynthese eines menschlichen Leibes mit mehreren Gesichtern solchen Grad künstlerischer Reinheit und ideeller Gültigkeit erreichen.

In der anderen Figur von Banon (88) tritt das idealisierende körperliche Moment noch stärker in Erscheinung, hier sind die Grenzen der natürlichen Wirklichkeit in noch höherem Maße gewahrt. Ein Rückstück fehlt auch hier, dafür sitzt unten mit dem Rücken gegen die Figur ein Garuda, seine Flügel wie eine Wand ausbreitend, wodurch der sonst harte Gegensatz von Beinpartie und Sockel ausgeglichen wird, und die allzu schmale Beinpartie der Gestalt einen Rückhalt erhält, was früher Wand und Sockel oder Sitz in voll geschlossenem Zusammenhang war, ist hier somit auf ein Minimum beschränkt. Die Beine sind frei gelöst, leicht auseinandergestellt und etwas gedreht, statt der sonstigen summarischen Behandlung legt hier die plastische Modellierung die Körperformen fast naturalistisch bloß, das schleierartige Gewand ist hochgenommen. Die Überhöhung der körperlichen Wirklichkeit in künstlerisch-ideelle Überwirklichkeit erfolgt hier durch buchstäbliche Überhöhung, ein Motiv, das sich ebenso an dem Orte — wie etwa in der Kokuzo des Horiuji oder im frühromanischen Stil — wiederfinden läßt, solch schmale, hohe Proportionierung ist immer Ausdruck einer entmaterialisierenden Tendenz, einer vergeistigten Formmotivierung. In der Banongestalt grenzt die idealisierende Formgebung schon fast an allzu Geschmeidige und Elegante, die überlegene Sicherheit der Haltung wirkt ein wenig leer; es ist mehr die sinnliche Freudigkeit des plastischen Ausdrucks, das krampflos Unbeschwerte und Gezügelte der Haltung, als eine geistige Potenz, die den Eindruck bestimmt.

Hier — im ersten Drittel des zehnten Jahrhunderts etwa — bricht nun die Entwicklung der mitteljavanischen Kunst unvermittelt ab, was sich nach dieser Zeit an Werken in Mitteljava finden läßt, steht in keinem inneren Zusammenhang mehr mit der alten mitteljavanischen Kunst, nur auf dem Diengplateau scheint — wie wir schon andeuteten — noch für einige Zeit eine lokale, doch mehr oder weniger provinzielle Weiterbildung stattgefunden zu haben, alles andere steht unter dem Einfluß der späteren ostjavanischen Kunst. Eine gewaltige Fülle von Produktivität hat hier ein plötzliches Ende gefunden, ein Ende, nicht von innen heraus, durch Sterilität oder Impotenz, son-

dern von außen her, wie denn auch die Spätwerke noch jene Originalität der Erfindung, jene Frische der Beseelung, jene gestaltende Kraft und unverbrauchte Phantasie zeigen, wie sie den Frühwerken eigen war. Der Formwandel, der im Laufe der Entwicklung zutage trat, bedeutet eine selbständig produktive Umbildung, nicht aber Auflösung. Große äußere Ereignisse müssen hier die Entwicklung unterbrochen haben. Erdbeben, Auflösung der höfischen Zentren, Abwanderung, Zerfall der staatlichen Einheiten in kleine ländliche Bezirke u. a. m. Diese mitteljavanische Kunst bedeutet die Fortsetzung des indischen Spätguptastiles, genährt und getragen von den unverbrauchten Kräften und Instinkten des Volkes der Insel Java. Nicht ausgeschlossen scheint es, daß nun ein Rückstrom der indojavanischen Künstler nach Südindien erfolgte, die ihren reifentwickelten modifizierten Stil nach dem Mutterlande zurückbrachten, jedoch fällt das aus dem Rahmen der vorliegenden Untersuchung heraus.

Wie groß im einzelnen auch die lokal oder zeitlich bedingten Unterschiede oder die Verschiedenheiten zwischen buddhistischen und brahmanischen Werken sein mögen, tritt doch bei allen eine innere Verwandtschaft zutage, eine Gemeinsamkeit, die dieser mitteljavanischen Kunst auch mit Recht die zusammenfassende Bezeichnung der „klassischen Kunst Javas“ eingetragen hat. Immer handelt es sich um die künstlerische Manifestierung unkörperlicher Werte. Der Körper als solcher ist nur Ausdruck einer übermenschlichen, überwirklichen oder überweltlichen Größe, er ist gewissermaßen jeweils unter verschiedenen geistigen Aspekten angesehen, und der verschiedenen Art der geistigen Aspekte zu Folge wechselt auch der körperliche Aspekt, einmal ist er der körperliche Ausdruck eines seelischen Zustandes, der abstrakte magische Leib, das andere Mal die spekulative, symbolische Synthese elementarer Kräfte, oder die idealisierte Vermenschlichung eines Göttlichen. Das Geistige wurde verkörpert und das Körperliche vergeistigt, Sinnbildlichkeit und Sinnfälligkeit wurden auf die Formel künstlerischer Wirklichkeit erhoben. So konnte man im wechselnden Sinne von einem spekulativen, einem synthetischen und einem idealisierenden Naturalismus sprechen, die bildplastische Einzelform war immer erotisch begründet, ging von einem Erfahrungs- oder Erinnerungsbild aus, die Anschaulichkeit und sinnliche Prägnanz der Bilderscheinung wurde zurückgeführt auf die natürliche Gegebenheit. Die Bildwirkung aber ist eine übersinnliche. Die Bedeutung überschreitet die Erfahrung. Schon Haltung und Bewegung einer Figur wurden nicht als materielle, körperliche Funktionen aufgefaßt und auch dementsprechend nicht körperlich begründet — sondern als Ausdruck oder Wirkung einer unkörperlichen, den Körper beherrschenden Macht, eines seelischen Zustandes, oder als Symbol eines göttlichen Wesens. Komposition, Aufbau und Formsynthese aber haben überhaupt keinen Wirklichkeitsgrad mehr, sind weder an körperliche, noch an materielle Funktionen und ihre Grenzen gebunden, sind reine Formwerte als Ausdruck und Wirkung geistiger Kräfte, als Verkörperung göttlicher Bedeutung. Die plastische Behandlung reinigt den Körper von allem wechselvoll-materiell Bedingten und Gegebenen, und bildet zugleich das konstituierende Moment der Sichtbarmachung, der Veranschaulichung des geistigen Gehaltes. Der klaren Vorstellung entspricht die anschaulich-klare Konzeption und Prägnanz des plastischen Bildes, maßvoll, schlicht und einfach bis ins Monumentale gesteigert, ruhig, rein und vollendet, bis an die letzten Grenzen der irdischen Möglichkeiten heranreichend.

Unterschiede der Haltung und des Ausdrucks gingen dabei, soweit sie nicht in zeitlichen oder lokalen Abweichungen begründet lagen, auf die Unterschiede von buddhistischer und brahmanischer Bedeutung zurück. Die stärksten formalen Unterschiede gegenüber den Frühwerken des Boro Budur und des Mendoet stellten die Çivagestalt des Prambanan (65) und die Gruppe von Bandjanegara (106) dar, das erstere Bild weist nach Ostjava, das letztere kommt von Ostjava.

Ostjava. Die Frühzeit der ostjavanischen Kunst liegt noch im Dunkeln. Wie weit und ob die mitteljavanische Tradition nach Ostjava übergriff, ob das Ende dort und der Aufschwung hier im Zusammenhang stehen, ob die mitteljavanische Kunst nur eine provinzielle Rolle in der Frühzeit der ostjavanischen Kunst spielte, ob sie den Grund für weitere Entwicklung legte, das sind Fragen, die eingehendere Spezialuntersuchungen erfordern. Eins aber steht fest, daß die eigentlichen Stile der ostjavanischen Blütezeit nicht mehr eine von Innen her selbsttätige Weiterentwicklung der mitteljavanischen Kunst darstellen, sondern auf neuen Voraussetzungen oder neuen Einflüssen beruhen und in diesem Sinne eine Neubildung darstellen. Eine Neubildung, die verbietet, eine Figur wie 124 oder wie 130 als selbständige Weiterentwicklung einer Figur wie 65 oder 98 anzusehen, aber nicht ausschließt, daß in beiden Fällen immer noch z. T. grundlegende Gemeinsamkeiten vorliegen, Gemeinsamkeiten, die darauf beruhen, daß es sich in beiden Fällen — ganz allgemein gesagt — um „indojavanische“ Kunst handelt. Am stärksten treten naturgemäß in der Architektur diese Gemeinsamkeiten zutage, die Unterschiede jedoch am stärksten in der Plastik. Dazu kommt nun, daß im Gegensatz zu der durchaus einheitlichen Kunst Mitteljavas die Kunst Ostjavas in sich selbst große Verschiedenheiten zeigt, Stilschwankungen und Formwandel, die weit über das Maß rein lokaler oder zeitlicher, ja buddhistischer oder brahmanischer Unterschiede, wie dies in Mitteljava der Fall war, hinausgehen. Die Uneinheitlichkeit der ostjavanischen Kunst, die am deutlichsten im Djago zutage tritt, wo die Relief- und Bildplastiken (119—126) zwei vollkommen verschiedenen Stilauffassungen folgen, beruht darauf, daß nicht mehr das indische Element das alleintragende und beherrschende ist, sondern daß das einheimisch javanische oder das malaiische Volkselement aktiv an der Stilbildung mit teilnimmt, und eine — jedenfalls in den letzten Jahrhunderten — für sich bestehende, eigene Kraft bedeutet, ein eigenes Bewußtsein trägt und ein eigenes Kunstwollen zur Geltung bringt. Wenn wir an der Bezeichnung der indojavanischen Kunst festhalten, so müssen wir darunter nicht mehr allein indische Kunst auf javanischem Boden, sondern auch javanische Kunst auf indischer Grundlage verstehen, ja stellenweis noch weitergehen und nur die zeitliche und lokale Gemeinsamkeit einer indischen und einer javanischen Kunst damit bezeichnen. Dabei ist nicht zu vergessen, daß hier in Ostjava der indische Einflußstrom einen anderen Ausgangspunkt hat und einen anderen Charakter trägt als zur mitteljavanischen Zeit. Weitere Gründe für den uneinheitlichen Charakter der ostjavanischen Kunst, für den oft abrupten Wechsel oder für das gleichzeitige Auftreten verschiedener Stile liegen in der größeren territorialen Ausdehnung der gesamten ostjavanischen Reiche, dem rascheren Wechsel des geschichtlichen Ablaufes, den größeren staatlichen Schwankungen und in dem mehr kosmopolitisch orientierten Charakter dieser Zeit. Nicht nur südindische, sondern auch hinterindische und selbst chinesische Einflüsse ordnen sich dem einheimisch javanischen Kunstwollen bei oder unter. Eine äußere Schwierigkeit, diese Verhältnisse zu klären, liegt darin, daß in Ostjava die großen Tempelbauten keine stilistischen und zeitlichen Einheiten mehr bilden, daß die einzelnen Bildwerke noch mehr als dies in Mitteljava der Fall war, verstreut worden sind und ihre Provenienz meist noch unklarer ist als in Mitteljava, und die inventarisatorischen Vorarbeiten noch nicht soweit gediehen sind, die nötigen Handhaben zu bieten. Welcher Aufwand von Arbeit nötig ist, die Provenienz eines Bildwerkes zu bestimmen, zeigt allein die mühevollen und an Kombinationen geistreiche Arbeit von Rouffaer über die Herkunft des Mañdschuçribildes des Berliner Museums. Für unsere Gruppierung der ostjavanischen Denkmäler ist nun das Ausschlaggebende, das wir nicht mehr streng der historischen Abfolge nachgehen können, ja, wenn wir die prinzipielle Entwicklung der Formprobleme im Auge haben, gar nicht folgen dürfen, denn — wie schon der Djago zeigt — es bestehen verschiedene Stile nebeneinander. Unsere Aufgabe besteht darin, die Werke ihrem stilisti-

schen Sachverhalt nach in Gruppen zusammenzuschließen, also den sachlich-prinzipiellen Wandel der Formauffassung und nicht das chronologische Nacheinander in den Vordergrund zu stellen. Dabei wird sich gleichzeitig aber eine historische Kontinuität von selbst ergeben, wobei zwei große Hauptgruppen zu unterscheiden sind: der indische Stil der früheren und der javanische Stil der späteren Jahrhunderte.

Wenn es richtig ist, daß das Werk Abb. 112 ein Denkbild des Airlangga ist, so hätten wir hier ein Frühwerk der ostjavanischen Kunst vor uns, etwa aus der Mitte des elften Jahrhunderts. Tatsächlich tragen die Gesichtszüge einen porträthaften Charakter und auch die Abkunft von Bēlahan, dem Grabbau des Airlangga, bestätigt diese Annahme. Was die Gestalt als solche betrifft, so ließe sich wohl schließen, daß hier an die Tradition der mitteljavanischen Kunst angeknüpft ist, auch stammt das Werk ja aus einer Gegend, die noch als Grenzgebiet zwischen Ost- und Mitteljava zu bezeichnen ist, und auch die meisten mitteljavanischen Denkmäler auf ostjavanischem Boden stammen aus dieser Gegend, besonders der Provinz Kediri. Von den übrigen Werken, die wir abbilden, ist es vor allem die von Kediri stammende Figur Abb. 144, die an mitteljavanische Arbeiten anzuknüpfen scheint, etwa an ein Werk wie Abb. 95 oder noch stärker an einige Figuren der früheren Sammlung Klaring, wie an das bei Kinsbergen abgebildete Stück Nr. 190. Der Gesamteindruck des Bildwerkes von Bēlahan (112) aber hat in der mitteljavanischen Kunst kein Gegenstück, hat nichts mehr mit der mitteljavanischen Stilauffassung zu tun. Es übersteigt alles, was sich dort finden läßt, und zwar auf Grund von Formelementen, die für fast alle Arbeiten des indischen Stiles zur ostjavanischen Zeit typisch sind, so daß wir bereits hier im elften Jahrhundert Formprinzipien entwickelt finden, die für die Werke des dreizehnten Jahrhunderts noch ebenso maßgebend sind (vergl. 114, 115). Nicht in Mitteljava sondern in Indien wird man, wenn man im Lande selbst die Komponenten für diesen Stil nicht finden kann, zu suchen haben, und Ähnlichkeiten mit mitteljavanischen Werken werden eher über Indien als durch direkte Beziehung zu erklären sein. Das Werk stellt eine Steigerung im Sinne des früher — mit Vorbehalt — sogenannten synthetischen Naturalismus dar, wobei allerdings hier die Grundlagen verschoben sind. Der naturalistische Grundzug führt zur plastischen Wirkung unheimlicher Anschaulichkeit und vitaler Tatsächlichkeit, zu jenem Eindruck absolut sinnlicher Wirklichkeit, tritt zutage in der Steigerung des physischen Ausdrucks der dreidimensionalen körperlichen Bewegung, der Aktivität des Leiblichen, der materiellen Begründung von Formvorgängen, sowie in der größeren Verwertung von Wirklichkeitsmotiven, so krümmen sich unten, nach der Tiefe verschlungen, die beiden schuppigen Schlangen mit aufgestellten Köpfen, der Garuḍa, das Reittier Viṣṇu's, ist in mächtiger körperlicher Aktion und dreidimensionaler Tiefe gegeben, das rechte Bein zur Seite gedreht, das linke Knie aufgestemmt, unter Überschneidung des unteren Beines, der Oberkörper kommt schräg aus der Tiefe, der Kopf ist zur Seite gedreht, alles das in leidenschaftlich wilder Anstrengung und voll körperlicher Spannung, diese Bewegtheit ist Handlung und diese Handlung ein körperlicher Vorgang, die Krallen sind um die Schlangenleiber gekrümmt, der Rachen ist aufgesperrt, die Beine auseinandergerissen, der Fuß des Viṣṇu ist fest aufgestellt, zur Seite gewendet und im Knöchel bewegt, die Hände sind fest und energisch im Schoß zusammengelegt (vergl. dagegen etwa Abb. 10), der Gesichtsausdruck ist voll persönlicher Spannung, die stofflichen Beutaten sind bewegt überlagert und alle Einzelteile in plastischer Schwellung von tiefer und realistischer Stärke gegeben. Ja, schon in der bildlichen Verkörperung eines Menschen als göttliches Wesen läßt sich im gewissen Sinne der naturalistische Grundzug erkennen, in der Überwucherung eines göttlichen Abbildes mit physischen Elementen, dann darin, daß körperlich-materielle Aktionen und tiefenplastische Bewegtheit der Masse dem Ausdruck einer Göttlichkeit dienen

und das Wesen dieser Göttlichkeit adäquat ausdrücken. Aber der Gesamteindruck hat nichts mit einem Wirklichkeitsbilde zu tun, das Endergebnis ist nicht eine naturalistische Impression, sondern die Expression einer göttlichen Kraft in physischer Erscheinung. Die ganzen physischen Motive, die materiellen Aktionen und die sinnlich-plastische Realistik werden durch phantasiegemäße, spekulative Synthese, durch die künstlerische Kombination und die symbolische Wertung zu einem Endergebnis von grandioser Phantastik zusammengefaßt, weniger als Ausdruck übersinnlicher, geistiger oder seelischer Kräfte als vielmehr elementarer, sinnlich sich auswirkender Mächte, Triebe und Gesetze. Der symbolische Charakter, die alle Erfahrung überschreitende Erscheinung und die göttliche Bedeutung erheben das Werk zu einer unnaturalistisch-spekulativen Gegebenheit. Auch hier ist die sinnliche Erscheinung nur Symbol, Verkörperung, ist nur Veranschaulichung, nicht Selbstzweck, der einzelne Bildteil ist nicht in seiner naturalistischen Besonderheit gewertet, sondern ist gewissermaßen immer ein Teil der Formgleichung, in der alle endlichen Glieder Ausdruck eines Unendlichkeitsverhältnisses sind. Gerade das Bildganze, seine Kombination und Ordnung, diese Ungeheuerlichkeit des Zusammenseins, das die sinnliche Erfahrung nie beisammen erlebt hat, zu der die eng begrenzte, zersplitterte Wirklichkeit nie gelangen kann, stellen eine neue tiefere, unbegrenztere Natürlichkeit dar, eine neue Ordnung und eine neue, in der Phantasie erzeugte, künstlerisch gestaltete Wirklichkeit, die den Grenzen der Materialität und der sinnlichen Erscheinung nicht unterworfen ist. Da ist einmal die gegenständliche Kombination als symbolischer Ausdruck und andererseits die formale Kombination als künstlerischer Ausdruck: der Garuḍa, als Reittier Viṣṇu's, mit menschlichen Gliedern, Vogelkrallen, Flügeln und dem Ungeheuerkopf, die Viṣṇugestalt mit vier Armen und den Zügen des Airlangga, dann der kompositionelle Aufbau und die Vereinigung heterogener Elemente zu einer Bildeinheit: der Zusammenschluß, der bei aller Bewegtheit die frontale Ordnung wahrt, die Staffelung nach aufwärts, die plastischen Relationen zwischen Garuḍa und Viṣṇu, der einheitliche Rückenabschluß durch Flügel und Nimbus, die Schlangen sind symmetrisch verteilt, die Bewegung des Garuḍa aus der Tiefe her ist gleichmäßig der Breite nach fortgeführt, die Viṣṇugestalt, als Ausdruck eines göttlichen Wesens in strenger Frontalität gegeben. So ist anstelle der göttlichen Einzelgestalt eine phantastische Szenerie getreten, in der das eigentlich Figurale nur noch einen Teil bildet, ein einzelnes Bildmotiv bedeutet, deren Gesamtheit aber eine gewaltige Zusammenfassung plastischer Elemente darstellt.

Die 1239 a. D. datierte Ganeṣagestalt (114, 115) zeigt dieselben, gegenüber den mitteljavanischen Werken so hervorstechenden neuen Formwerte, doch in etwas anderer Beleuchtung. Auch hier die physische Steigerung, die seltsame, überwirkliche Kombination erfahrungsmäßiger, symbolischer und phantastischer Motive, die Bewegtheit der Oberfläche bzw. die schwere, vollplastische Massengebung bei geschlossenem Aufbau, symmetrischer Ordnung und gleichmäßiger Zusammenfassung, das Zusammenspiel unwirklicher Phantasie und plastischer Anschaulichkeit. Anstelle der Bindung der tiefenplastischen Elemente, der Bewegung und der Haltung an einen wandartigen Rückenabschluß steht aber hier eine rundkörperliche, kompakte Entwicklung der Masse: der Sockel in den Ecken ausgerundet, die Beine rund gelegt, Rumpf und Arme dicht aufgeschlossen, erst der Kopf mit dem nach unten gleitenden Rüssel liegt frontal, aber ohne daß die Rundung in eine frontale Bildfläche umgebrochen würde, so liegen Hände, Arme, Rumpf und Rüssel immer im Bogen, oder eine vollplastische Schwellung vermittelt nach der Tiefe zu. Ein Rückstück fehlt, die Rückseite ist als eine besondere Bildansicht durchgearbeitet, während die Unterpartie des Rumpfes mit dem ornamentiertem Kleide durchläuft, geht der Rücken unvermittelt in einen Ungeheuerkopf über (115), in kontrastreicher Modellierung und in sprühender plastischer Bewegtheit, die Hände mit den dicken

die in diesen Werken zum Ausdruck kommt, ist aber eine wesentlich andere als in den Werken der mittellavanischen Kunst. Der Buddhismus, der hier zugrunde liegt, ist mehr ein modifizierter Brahmanismus und dementsprechend ist auch der Unterschied in der Formgebung zwischen buddhistischen und brahmanischen Werken nur noch ein gradueller, teils nur noch ein symbolischer. Daß beide Anschauungen ineinander übergehen, kommt in der Formgebung, dem Stimmungsausdruck und der symbolischen Attributierung klar zum Ausdruck, so bestimmt auch nunmehr bei den buddhistischen Figuren jener synthetische Naturalismus, der in Mitteljava doch ein besonderer Stilausdruck der brahmanischen Kunst war, die Formgebung. Der physische Ausdruck überwiegt den rein geistigen oder seelischen, die symbolische Wertsetzung tritt anstelle der unmittelbaren, für sich selbst sprechenden Anschaulichkeit, nicht mehr die magische Abstraktion der Körperbildung und der Ausdruck seelischer Erdentrübsheit, sondern die physische Steigerung des menschlich-leiblichen Aspektes, eine vollplastisch sinnliche Motivierung des Formvorgangs und symbolische Kombination von naturalistischen Einzelmotiven zu freien Phantasiegebilden, man möchte hier statt von einer ideellen Vorstellungstätigkeit von einer körperlichen Phantasietätigkeit sprechen. Alles, was naturalistischer Ausdruck physischer Tatsächlichkeit ist, wird plastisch gesteigert, die bildliche Erscheinung wird körperlich motiviert, die plastische Differenzierung folgt der stofflich-leiblichen Gegebenheit. So geht bei den Djagowerken die naturalistische Charakterisierung in vollplastische Gebung über, der Sockel stößt weit vor (125), die Ecken sind abgerundet, ebenso der Nimbus, der oben nicht spitz überhöht und dichter dem Profilumriß angeschlossen ist, bei 125 ganz mit vollplastischen Motiven überlagert. Die Lotusmotive sind nicht mehr ins Ornamentale oder Reliefplastische übersetzt, sondern in vollplastischer Entwicklung und Überschneidung gegeben. Überall herrschen die vollen, plastischen Schwelungen und, soweit es sich um Profile oder lineare Werte handelt, weiche Ausrundungen vor. Der Körper ist in schweren Formen gegeben unter Steigerung des vital-leiblichen Charakters, die plastische Differenzierung folgt den sinnlich verschiedenen Elementen der leiblichen, stofflichen und pflanzlichen Vorlagen. Ein kräftiges Dastehen, die Beine geschieden, die durchgedrückten Kniee markiert, der Leib durchmodelliert, die Haltung als ein körperlicher Vorgang aufgefaßt und der Gestus der Arme und Hände fast als körperliche Handlung gegeben. Die Durchbildung im einzelnen ganz erfüllt vom Ideal menschlicher Schönheit, was besonders in der Bildung der Finger, Hände und der Brust sowie in der Weichheit der Bewegungen zum Ausdruck kommt. Schärfer noch als die leibliche ist die stoffliche Charakterisierung: Schmuck und Gewand in reicher Durchbildung, stofflich in Beziehung zum Körper gesetzt, beweglich und wechselnd im Ausdruck, am stärksten endlich tritt der naturalistische Grundzug in den Lotusblüten und -blättern zutage. Alles das bedeutet eine sinnliche Einfühlung in die Materialität der bildlichen Vorlagen, ein ungleich weiteres Eingehen auf die sinnliche Erscheinung, als dies etwa in Mitteljava bei buddhistischen Werken der Fall war. Wohl ließen sich auch dort im Spätstil (90) ähnliche Tendenzen feststellen, aber nur bei den brahmanischen Werken. Hier aber erscheint von vornherein auch die buddhistische Formgebung unter einem sinnlich-physischen Aspekt, was sie brahmanischer Auffassung nahebrückt. Niemals aber ist der naturalistisch-physische Ausdruck Ziel oder Selbstwert, alle stoffliche Differenzierung wird plastisch vereinheitlicht, die körperliche Bewegtheit ist letzten Endes nur eine Nuancierung, eine Auflöserung des frontalen Aufbaues, die Haltung eine rhythmische Variation der Symmetrie. Der Armgestus erscheint wohl als eine körperliche Tat, der Körper aber scheint diesen Gestus nur willenlos getrieben auszuführen, einem suggestiven Zwange folgend, ohne Absicht und ohne Zweck. Die bildlich körperliche Erscheinung wird zum Sinnbild, der Vorgang zu einem Zustand, das Tun ist letzten Endes ein Sein. Eine tiefe, innerliche Erregtheit beherrscht den Ge-

monumentalste übernatürliche Phantastik. Drei Bildmotive sind hier vereinigt: der Stier (mahisa), der böse Geist (mahisâsura) und die Durgâ, alle drei in plastisch klarster Verdeutlichung, der Stier auf dem halbrunden Sockel liegend, der nackte Dämon rückwärts über dem Stierkopf auf einem dicken Geflecht von Zweigen und Blättern stehend und die Durgâ auf dem Stier mit weit aus- einandergestellten Beinen, mit je einer Hand den Schwanz des Stieres und das Haar des Dämons erfassend, der Leib nach vorne gebogen, das Haupt zurückgelehnt und der Oberkörper nach links geneigt, die Arme der rechten Seite in einem Bündel nach aufwärts steigend und stark nach der Tiefe zu ausgestreckt, die Arme der linken Seite nach abwärts gehend und der Breite nach aus- gestreckt, dazu ein Schild, das sie schräg seitlich zwischen Hüfte und Schulter hält. Die Figur selbst steht nicht in der Mitte, sondern rechts davon, die rechte Bildhälfte ist nun der Tiefe nach, die linke der Breite nach entwickelt, in harmonischem Ausgleich der plastischen Akzente. Die gesamte Bewegung ist meisterlich den drei Dimensionen eingespannt unter strenger Wahrung der Frontalität. Die frontale Ansicht ist aber nicht mehr einem rechtwinkligen Sockel und einem freistehenden, zentral ansteigenden Rückschluß eingegliedert, sondern bildet unten einen Bogen der Tiefe nach und vereinigt Front- und Seitenansichten unter Zusammenfassung nach oben hin zu einem Kuppel- ausschnitt, wobei die Rückwand fast ganz ausgefüllt ist, die übrigbleibenden Teile sind abgebrochen. Am stärksten ist der Abfall an der rechten Seite, verbreitert sich dann der kuppelförmigen Bild- schicht folgend allmählich fächerartig nach links, die stärkste Ausladung nach vorn hin und wesent- lich steil abfallend geht vom Kopf, dem rechten Körperprofil entlang bis zum rechten Fuß, dies Profil wird diagonal durchkreuzt durch das linke Bein und seinen plastischen Gegenpunkt, der im rechten erhobenen Arm liegt, am weitesten ausladend und zugleich nach der Tiefe wieder einbiegend ist die Staffelung von der Dämonenfigur, der linken Armpartie und dem Schild. Dämon, Schild und die rechte erhobene Hand stehen wieder in gestaffelter, plastischer Relation, während der Kopf im spitzen Winkel diesen Ablauf durchschneidet und damit zugleich wieder die Balance zur anderen Bildhälfte darstellt. So kreuzen sich dauernd diagonale Verbindungen, oder plastische Relationen laufen strahlenförmig von oben nach unten zu auseinander und vereinheitlichen so die kuppelförmige Tiefe der Höhe und Breite nach. Dabei ist auch im einzelnen die vollplastische Körperlichkeit immer der Tiefe nach reich differenziert, Abb. 131 zeigt, wie die vordere Bildschicht in dauerndem Wechsel von Senkungen und Schwellungen verläuft. Die Körpergebung ist von vitaler Eindringlichkeit, die Füße scheinen sich am Stierrücken festzusaugen, die Beine gleichen gespannten Sehnen, der Ober- körper ist in einer monumentalen Gebärde nach hinten und nach oben gestreckt, der Körper scheint auseinandergeschleudert zu sein und doch im Gipfelpunkt der physischen Spannung angehalten, wie Pfeile und Blitze springen die Arme von der steinharten Wölbung des Rumpfes ab. Dabei steigert das weiche ornamentierte Gewand noch den Eindruck der körperlich plastischen Spannung. Das seltsamste ist aber dabei das Lautlose des ganzen Vorganges, diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung. Diese Vitalität nicht als körperliche Aktion nur, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft empfunden, die Gestalt scheint nur Medium zu sein, willenlos gehorchend, in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer trunkenen, heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen. Trunkene Berauschtigkeit und doch in unheimlicher Starre gezügelt, eine heroische Keuschheit und zugleich elementare Leidenschaft. Menschliches und Göttliches, Leibliches und Seelisches, Sinnliches und Überwirkliches in einer monumentalen, phantastischen Formgemeinschaft vereinigt. Jede Geste und Bewegung von schlafwandlerischer Sicherheit, die körperliche Erscheinung von plastischer Prä- gnanz, physischer Kraft und tiefer Beseeltheit: wie die rechte Hand der Durgâ den Schwanz des

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

Diese Form des Rückstückes korrespondiert mit der plastischen Anlage der Gestalt. Sämtliche Figuren 148 bis 152 zeigen auch dieselbe Art des plastischen Zusammenschlusses der Beinpartie, wobei dem Hüftrock die besondere Aufgabe des „Einhüllens“ zufällt (vgl. Abb. 142). Dabei läßt sich eine immer schärfer sich ausprägende Betonung des gradlinigen Abschlusses, sowie der scharfen Umbrüche und in bezug auf die ornamentalen Werte eine immer nachhaltigere Abflachung der freien Modellierung und damit die Erhärtung zu einem mehr zeichnerisch behandelten Lineament feststellen. Gleichzeitig geht die Oberpartie des Körpers immer auffälliger in die Breite, die Schultern werden unvermittelter abgewinkelt, die Ellenbogen ausladender und spitzer. Alles das führt zu einer Architektonisierung der figuralen Anlage, was wiederum eine besondere Art der Vereinheitlichung von Figur und Wandgrund zur Folge hat.

Bei Abb. 149 wirkt die Unterpartie bereits wie ein Brettartiger Schaft, nicht unähnlich wie bei den Relieffiguren der zweiten Terrasse des Djago (120, 121), die Beine verlaufen ohne plastische Modulation, ihr Profil wiederholt klar das des Rückstücks. Die Füße stehen eng aneinander, breit und flach, kantig abgeschnitten und im Knöchel fast rechtwinklig abgebogen (vgl. Abb. 106), ein breitgelegtes Band deckt die Senkung zwischen den Beinen zu, während das vom Körper abstehende Bandwerk flach auf die Wand des Rückstückes aufgelegt ist und in zackig abstehenden Treppenfalten endigt. Die Unterarme, die über den Leib greifen, zerschneiden die plastische Einheit des Körpers, geben aber gleichzeitig die Basis für die veränderte Formgebung der Oberpartien: Schultern, Brust und Arme treten plastisch weich und stark aus dem Hintergrund heraus, der Kopf mit der über das Rückstück hinausragenden Tiara ist fast frei abgelöst, die Oberarme stehen in schräger Front, besonders an der rechten Seite, die Gelenke sind weich und die Einzelgesten im plastischen Vollrund empfunden, alles das im Gegensatz zu der Formbehandlung der Unterpartie, doch so, daß durch Kontrastierung und Wechsel eine einheitliche Staffelung der plastischen Werte entsteht. Im übrigen ist noch die individuelle Intensität des Gesichtsausdruckes zu betonen, dessen plastische Formulierung ein typisches Merkmal der Madjapahitkunst ist.

Noch ausgeprägter als bei Figur 149 zeigt sich das neue Formempfinden bei den Figuren 150 und 151, die in ihrer Verschiedenheit zugleich die Pole der künstlerischen Temperamente aufzeigen. Bild und Rückstück bilden eine reliefartige Einheit, die allerdings nicht einer gerahmten Bildschicht eingefügt ist, sondern die von der hochliegenden Mittelachse aus gleichmäßig nach den Seiten hin und nach oben zu in die Tiefe führt. Die Figur selbst ist plastisch geschlossen, wie ein Mittelrisalit in breiter Fläche von der Rückwand aus vorstoßend, wobei aber die in die Tiefe führenden Seitenflächen durch Gewand- und Schmuckmotive, die besonders bei 151 stufenförmig überlagert sind, nach dem Hintergrund zu vermitteln, wodurch dann entsprechend der Sockelform ein konkaver Ablauf der plastischen Masse entsteht. Bei Figur 150 überrascht dabei zuerst die plastische Bewegtheit, hervorgerufen durch die lebendige Differenzierung des Profils und den stärkeren Tiefenwechsel, das gibt der Figur den Ausdruck einer merkwürdig physisch erregten Leidenschaft, der bei der strengen Bindung an frontale Ordnung an Spannung noch gewinnt, im Gesicht bricht dann die ekstatische Wollust frei auf. Die Bewegtheit der körperlich plastischen Anlage ist Ausdrucksform dieses Stimmungsmotives, nicht plastisches Prinzip wie etwa bei Figur 125, es ist die Bewegtheit, wie wir sie etwa von der Ornamentik des Treppenflügels vom Djago (117) her kennen, aufgewühlt, in starkem malerischen Wechsel und unter Umsetzung der dinglichen Grundmotive in ornamentale Stimmungswerte. Der Übergang vom Figuralen ins Ornamentale vollzieht sich nun bei der Figur 150 unter besonders dramatischer Spannung, um so mehr als neben den tief und eckig, holzschnittartig eingeschnittenen Kanten und grad durchgezogenen Kerben und Konturen

wandtschaft mit dem ostjavanischen Spätstil nach müssen sie lange nach dem Zusammenbruch von Martaram entstanden sein.

Eine merkwürdige Ähnlichkeit in der Behandlung der Bein- und Rumpfparte zeigt die Figur 140, die von Westjava stammt. Auch hier ist wie bei 153 die Körpermasse summarisch verdichtet, der Schoß hochgelegt und die Oberfläche stark vereinfacht und abgeschliffen. Die westjavanische Kunst als solche aber ist noch zu wenig bekannt, als daß man ihr eigentliches Formgesetz erfassen könnte, ein großer Teil der westjavanischen Denkmäler zeigt eine fast prähistorisch zu nennende Urwüchsigkeit, soweit es sich um entwickeltere plastische Bildungen handelt, ähneln sie ostjavanischen Werken, doch nicht in solchem Maße, daß man auf eine direkte Abhängigkeit schließen könnte, sondern mehr auf Grund einer gemeinsamen Volksveranlagung, denn in beiden Fällen handelt es sich um denselben Träger. Dabei übertreffen die westjavanischen Werke die von Ostjava an Unmittelbarkeit, Kraft, Bodenwüchsigkeit und fanatischer Geschlossenheit, erreichen dafür aber naturgemäß nicht das komplizierte Raffinement ostjavanischer Plastiken mit ihrer formalen Verzweigtheit. Eine besondere Färbung endlich erhalten die westjavanischen Arbeiten noch durch die lebendige Berührung mit „polinesischen Elementen“, so erklären sich auch die Unterschiede zwischen Figur 140 und 141, bei denen die plastische Anlage und die Behandlung der Oberfläche wohl die gleiche, der Ausdruck aber wesentlich verschieden ist. Eine Figur wie die auf Tafel 140 abgebildete stellt jedenfalls einen Höhepunkt westjavanischer Kunst dar. Hier ist gegenüber Ostjava eine noch größere Dichtigkeit der plastischen Masse erreicht, sind die Konturen noch reiner und kräftiger gezogen, ist die flächige Entfaltung noch ungebrochener und konsequenter. Die ganze Formgebung wirkt hemmungsloser, unmittelbarer und gefühlsmäßiger. Eine seltsame Wucht und Kraft liegt in dieser Gestalt, Reinheit und unerbittliche Größe, Wahrhaftigkeit und Inbrunst. Der Gipfelpunkt der plastischen Schönheit liegt in den Händen, die den Lotusstengel umfassen, ein Gestus, der an den des frühattischen Kalbträgers erinnert.

Vergleicht man jetzt rückblickend noch einmal Figur 8 mit Figur 140 und 153, oder Abb. 13 mit 119, oder 35 mit 154, oder 65 mit 151, oder 66 mit 106, oder 88 mit 124, so kommt einem zum Bewußtsein, wie dramatisch, ja beinahe wie abenteuerlich sich die künstlerische Entwicklung auf Java abgespielt hat, ein Drama voller Wandlungen und Verwandlungen, dessen erster großer Akt in Mitteljava, dessen zweiter Akt in Ostjava spielt. Es ist nicht immer leicht, dieser starken und oft so plötzlichen Wandelbarkeit mit ungetrübtem Verständnis und frisch bleibender Anteilnahme zu folgen, sich nach der einfachen und tiefen Schönheit und der klaren Anschaulichkeit der Boro-Budurwerke in die seltsame Phantastik, Verzweigtheit und Schwere der ostjavanischen Werke zu versenken. Aber man darf das Eine nicht gegen das Andere ausspielen, denn in all diesen Werken lebt die gleiche Wahrhaftigkeit und Gültigkeit. Wenn wir dabei auf Entwicklungsprobleme eingegangen sind, so ist das nur deshalb geschehen, um dem tatsächlichen Sachverhalt gerecht zu werden, um aus dem Wandel die Absicht und die treibenden Kräfte zu erkennen, nicht aber um durch billige Konstruktionen irgendeiner einseitigen oder abseitigen Tendenz das Wort zu reden. Die Spätkunst Javas als eine provinzielle Entartung, als eine Degeneration des Gestaltungsvermögens ansehen zu wollen, hieße dem malaiischen Bauern an seiner Seele und an seinem Leibe und an seinem menschlichen Leben Unrecht tun. Niemals dürfen wir vergessen, daß die tropische Umwelt andere Mächte birgt, andere Reaktionen auslöst und ein anderes Lebens- und Entwicklungstempo zeitigt als unsere gemäßigte, krisenhafte und oft gar zu kühle Zone.

Noch einmal sei zum Schluß in großen Zügen festgestellt: daß der Typus des Entwicklungsablaufes der javanischen Kunst nicht ein allgemein-gesetzlicher ist wie in der ägyptischen, indischen

DIE PHILOSOPHISCHEN UND KÜNSTLERISCHEN PROBLEME

und chinesischen Kunst, auch nicht ein sekundärer wie in der griechischen, frühchristlichen, mittelalterlich-westeuropäischen und japanischen, sondern ein — sagen wir — lokalbedingter, unter Wechsel des rassenmäßigen Trägers. Die javanische Kunst ist eine Grenzerscheinung, im Sinne der Oase, eine lokale Kulturinselbildung im Meere tropischer Naturvölker: im Anfang indische Kolonialkunst auf javanischem Boden, am Ende malaiisch-javanische Volkskunst auf indischem „Boden“, d. h. auf dem Moränenschutt des indischen Kulturstromes, der sich über Java ergossen und dort seine Sedimente abgelagert hatte. Nur so ist es zu verstehen, daß das Entwicklungsgesetz der künstlerischen Gestaltung auf Java in umgekehrter Reihenfolge erscheint als etwa in Griechenland oder in China, hier steht das vollplastische, freimodellierte, universalempfundene und beobachtungsmäßig entwickelte Gott-Bild am Anfang und das blockhafte, analytisch zerlegte, isoliert empfundene und vorstellungsmäßig erfundene Götter- und Geister-Symbol am Ende der Entwicklung.

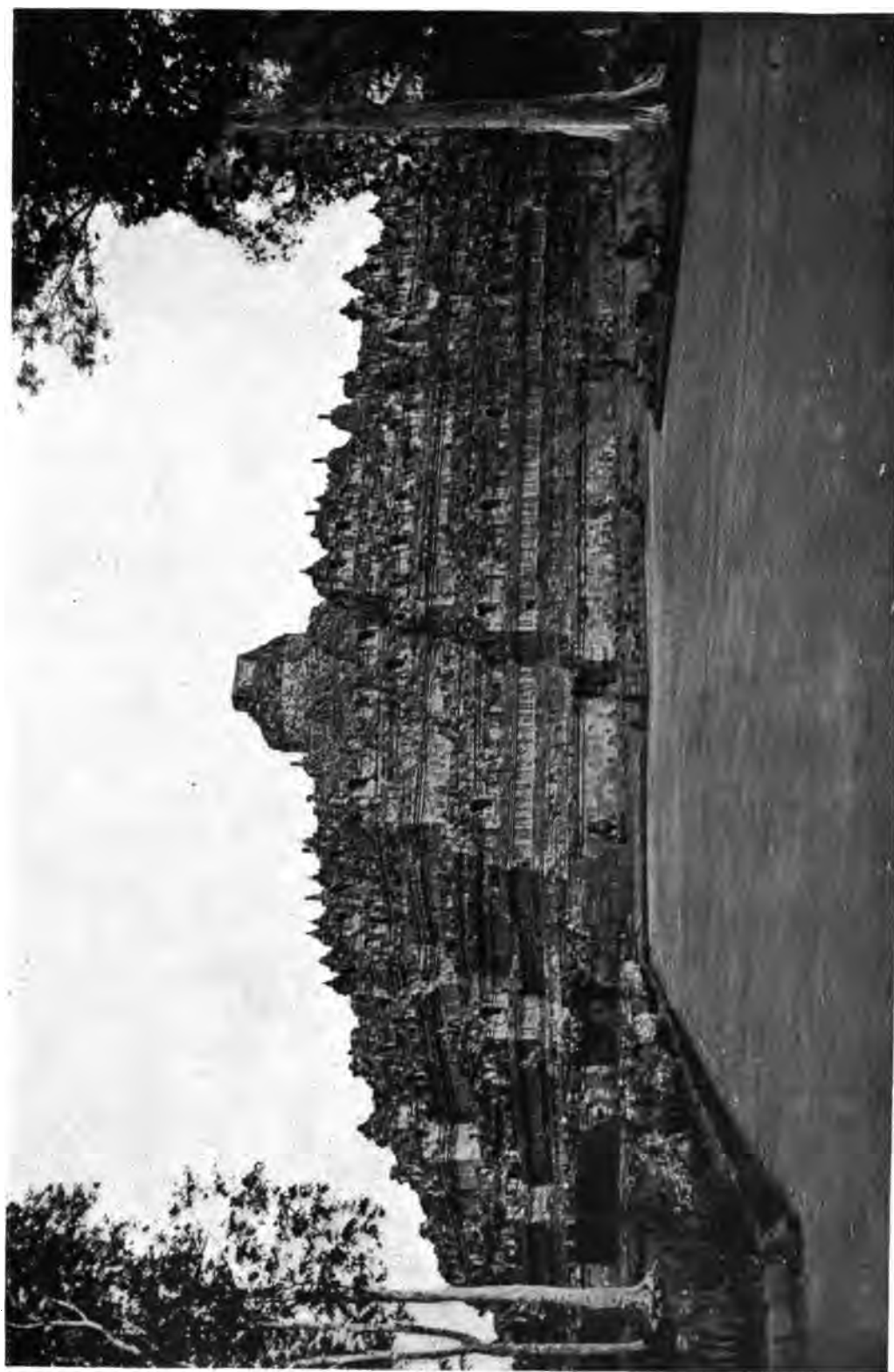
*

*

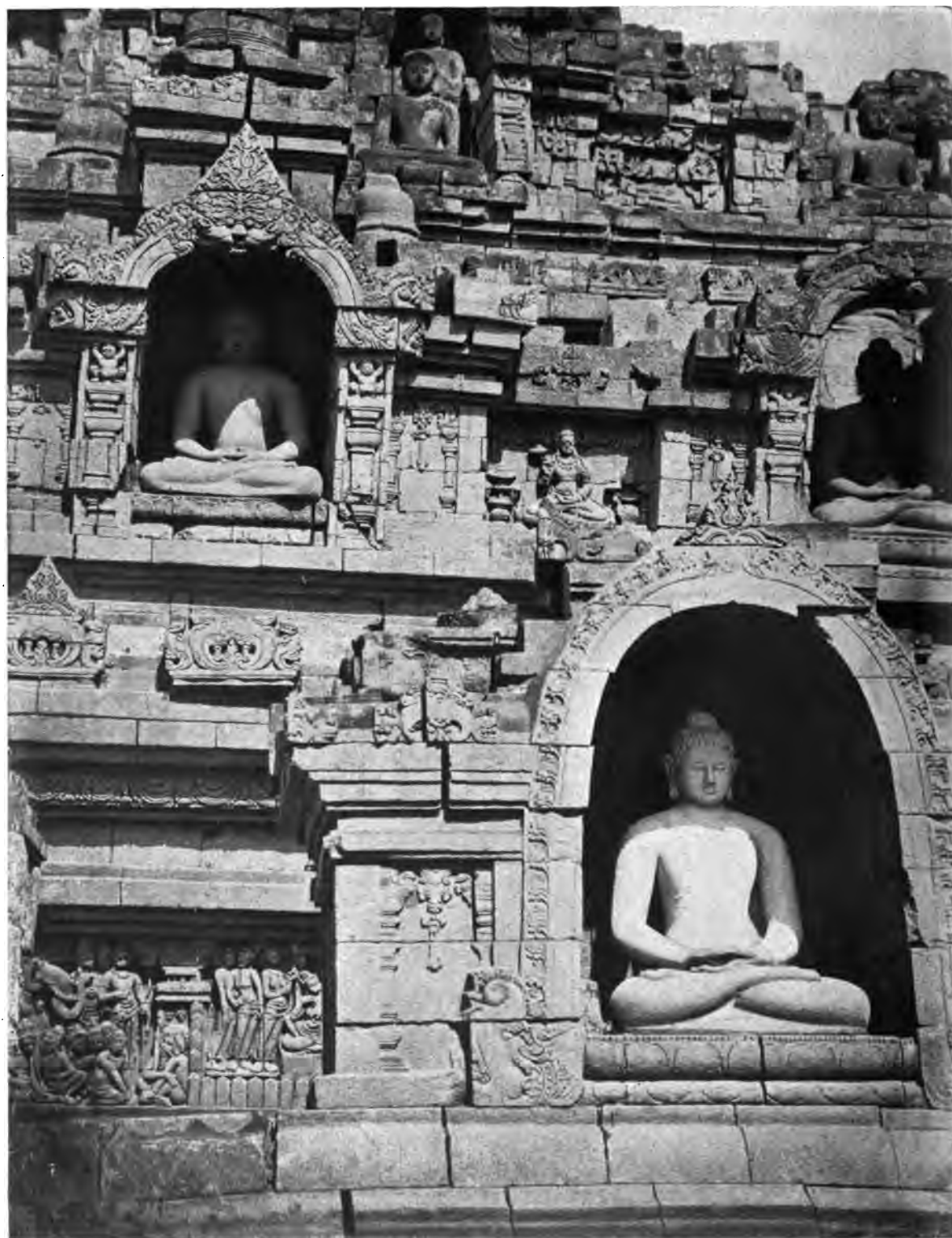
*

II.
A N H A N G .

* *
 *



BORO BUDUR: GESAMTANSICHT



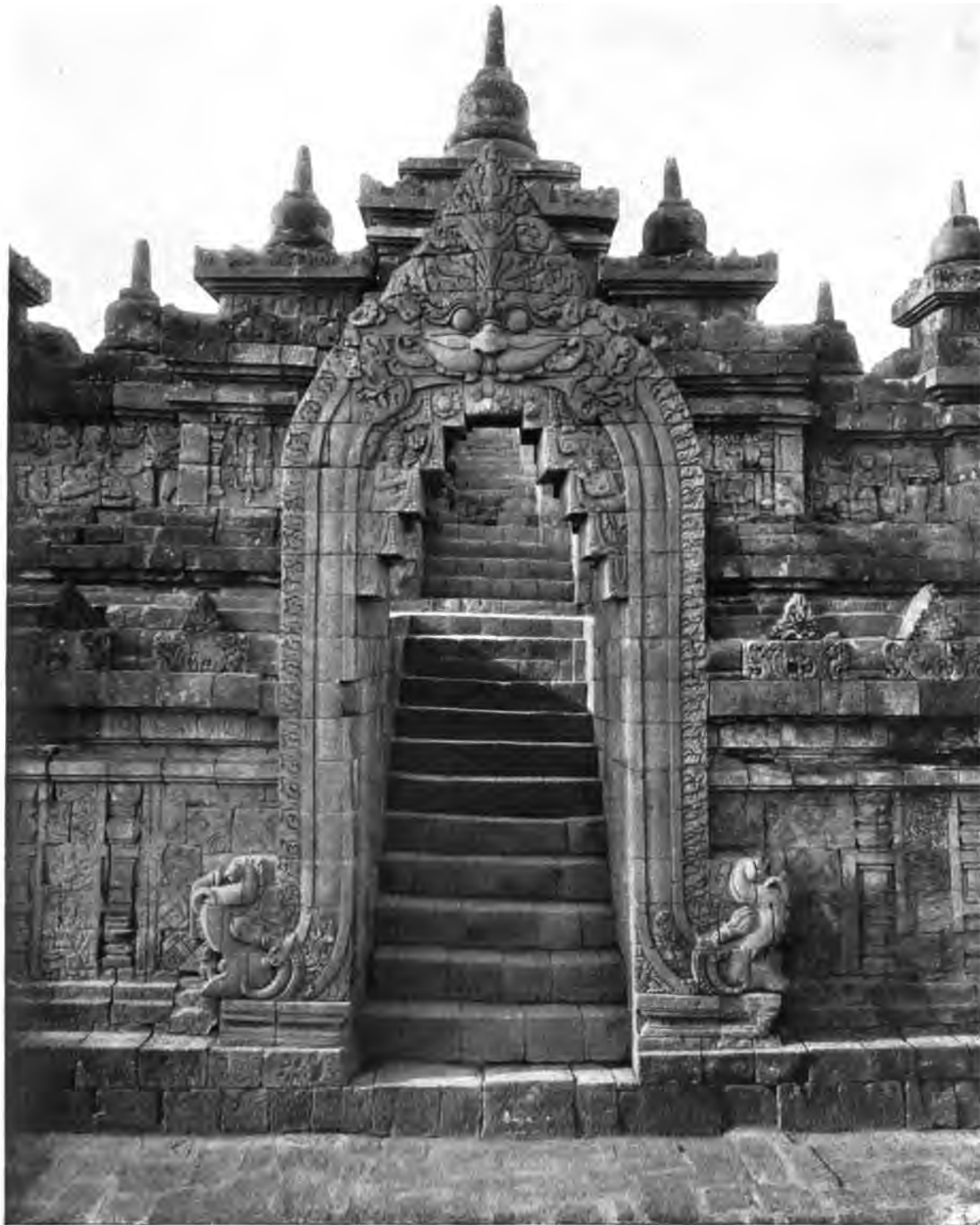
BORO BUDUR: TEIL DER AUSSENSEITE WEST



BORO BUDUR: MAKARA ALS WASSERSPEIER



BORO BUDUR: TERRASSE NUMGANG



BORO BUDUR: TREPPENAUFANGANG VIERTE GALERIE



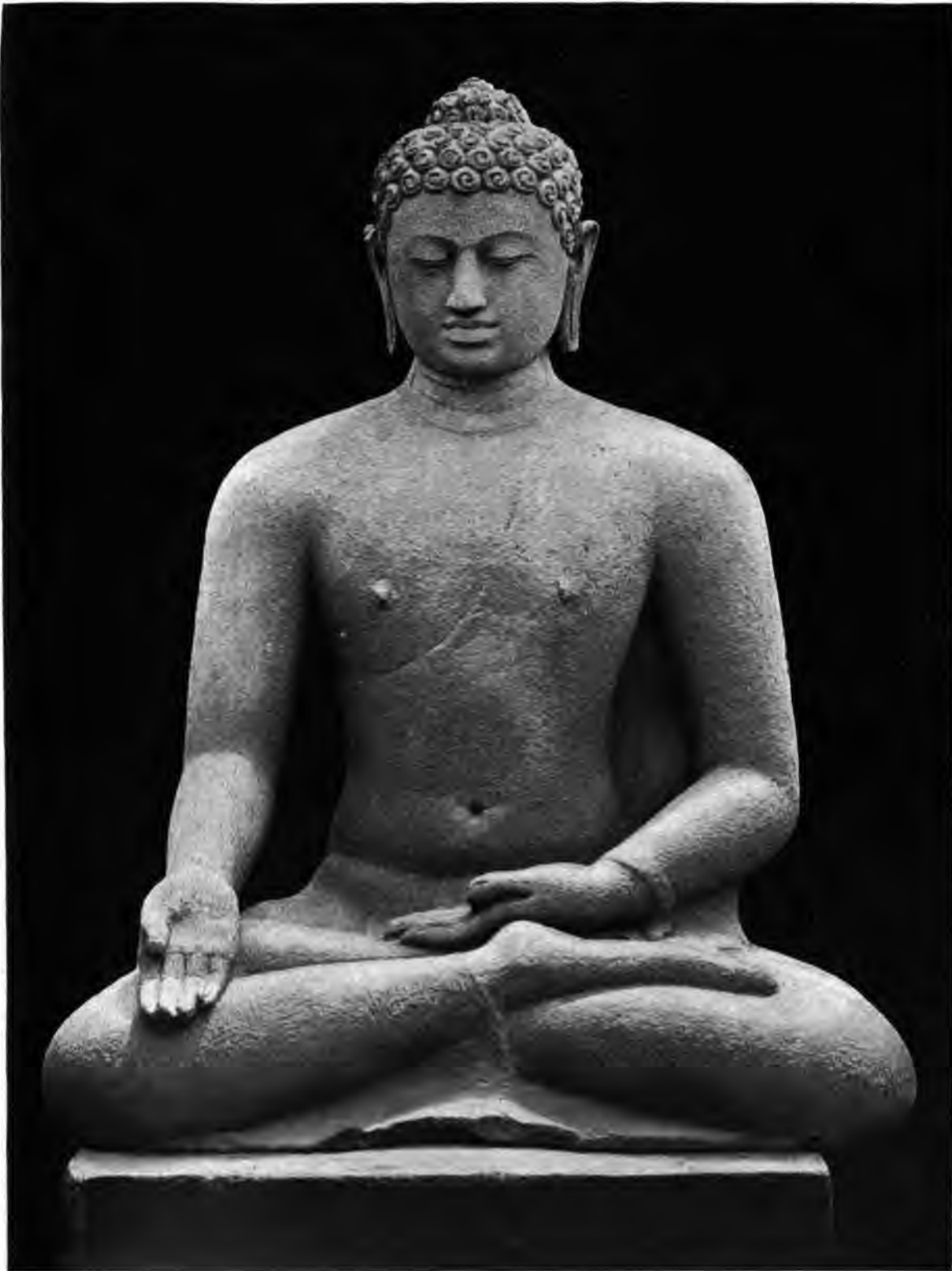
BORO BUDUR: KREISTERRASSEN



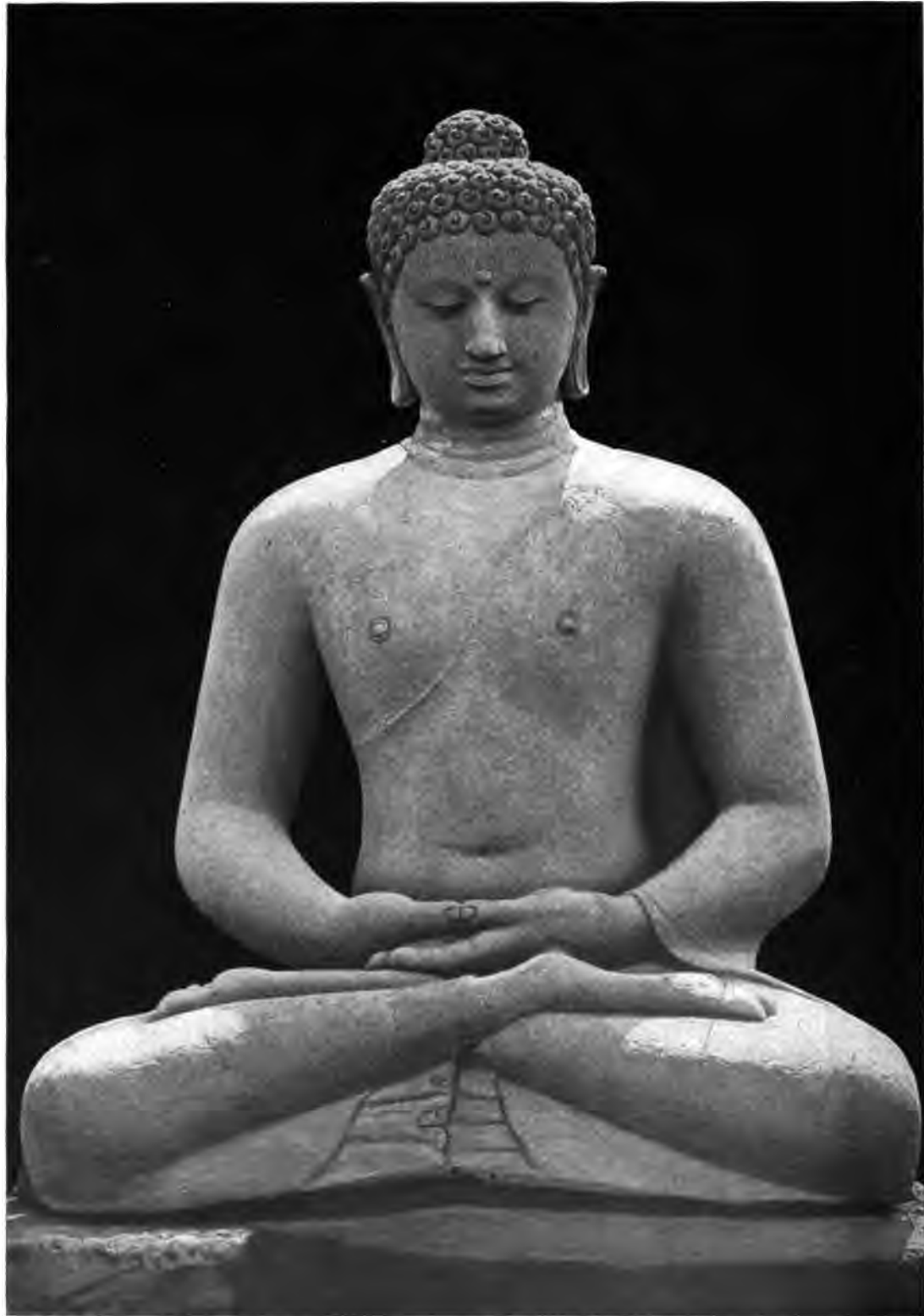
BORO BUDUR: OBERSTE BALUSTRADE UND UMGANG



BORO BUDUR, OSTSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, SÜDSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, WESTSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, OBERE BALUSTRADE: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, DAGOBS DER KREISTERRASSEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR: RELIEFS VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITTE



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT



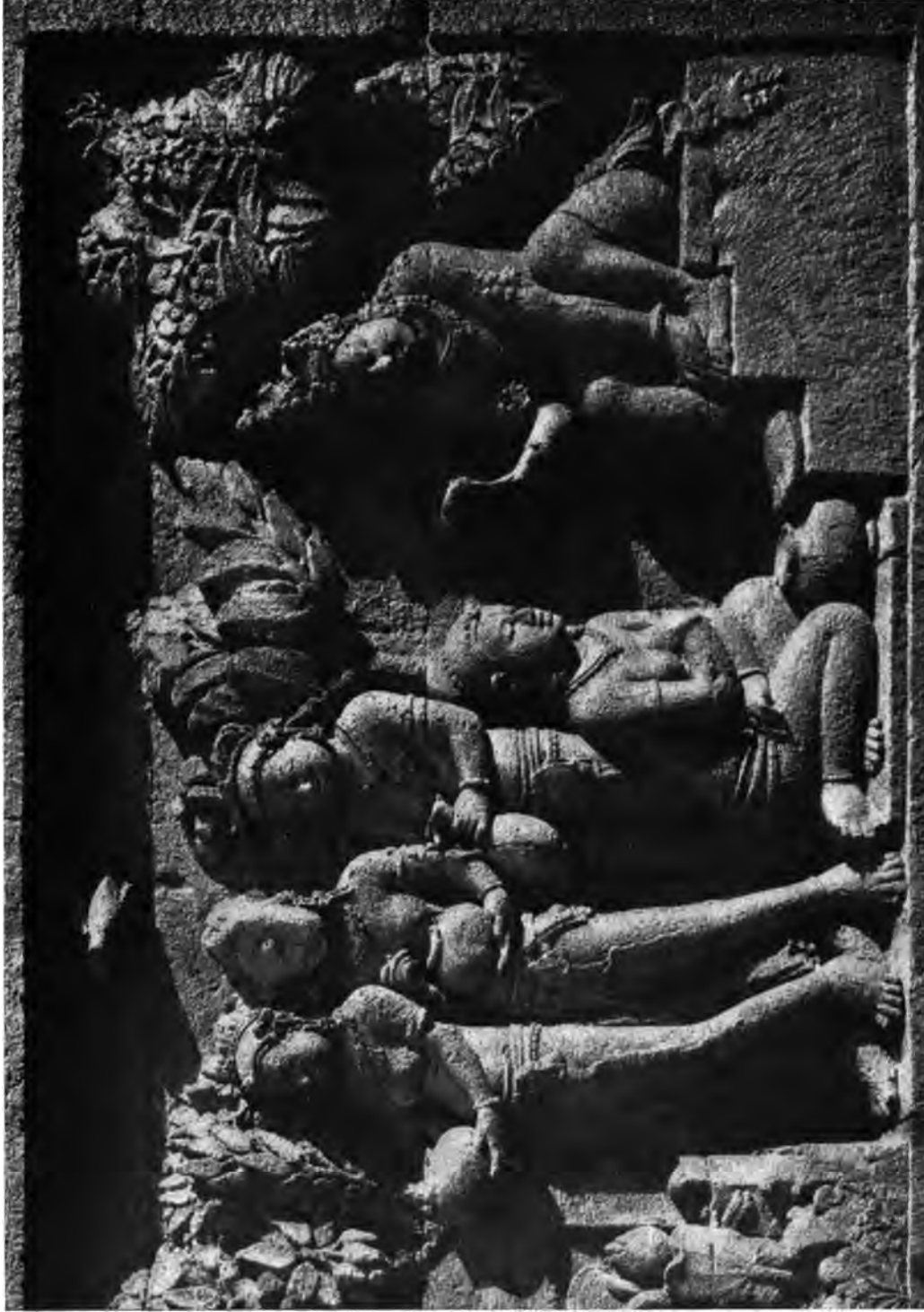
BORO BUDUR: UNVOLLENDETES RELIEF VOM SOCKELFUSS



BORO BUDUR, I. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEF



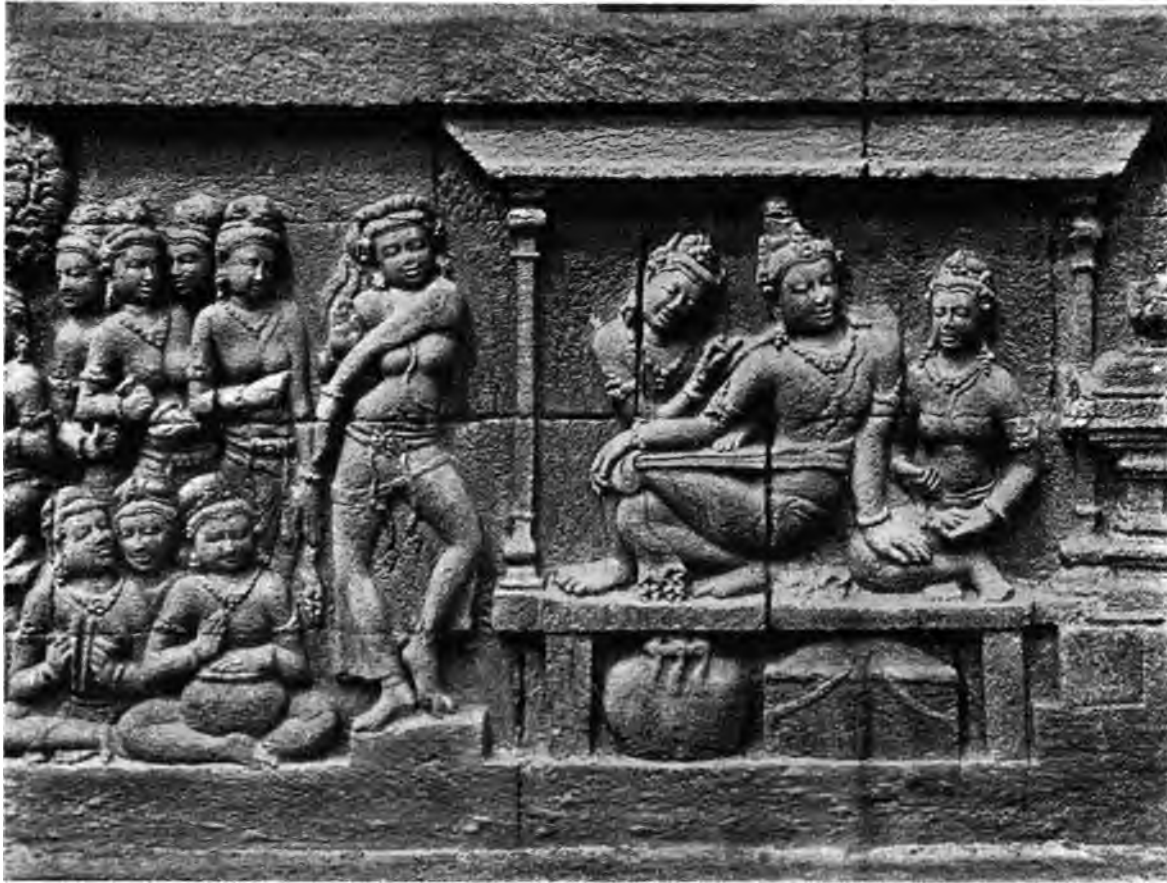
BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT
RECHTE BILDHALFTE ZU RELIEF 27



BORO BUDUR, I' GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT
LINKE BILDHALFTE ZU RELIEF 26



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÖGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, SOCKELFUSS: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, I. GALERIE, HÜGELWAND, OBERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, OBERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT



BORO BUDUR, 2. GALERIE, HÖGELWAND: RELIEF



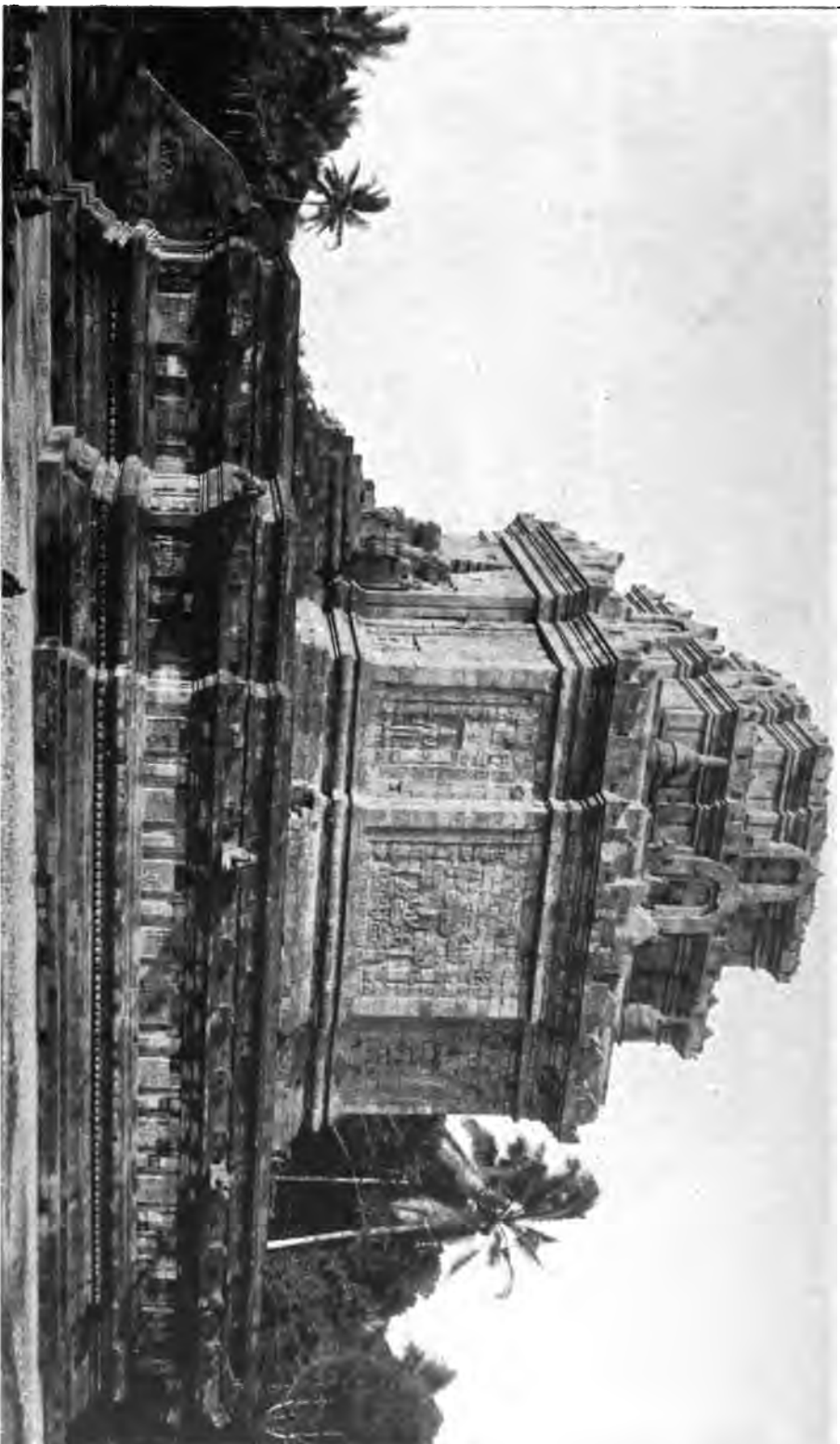
BORO BUDUR, 2. GALERIE, HÜGELWAND: AUSSCHNITT ZU ABB. 32



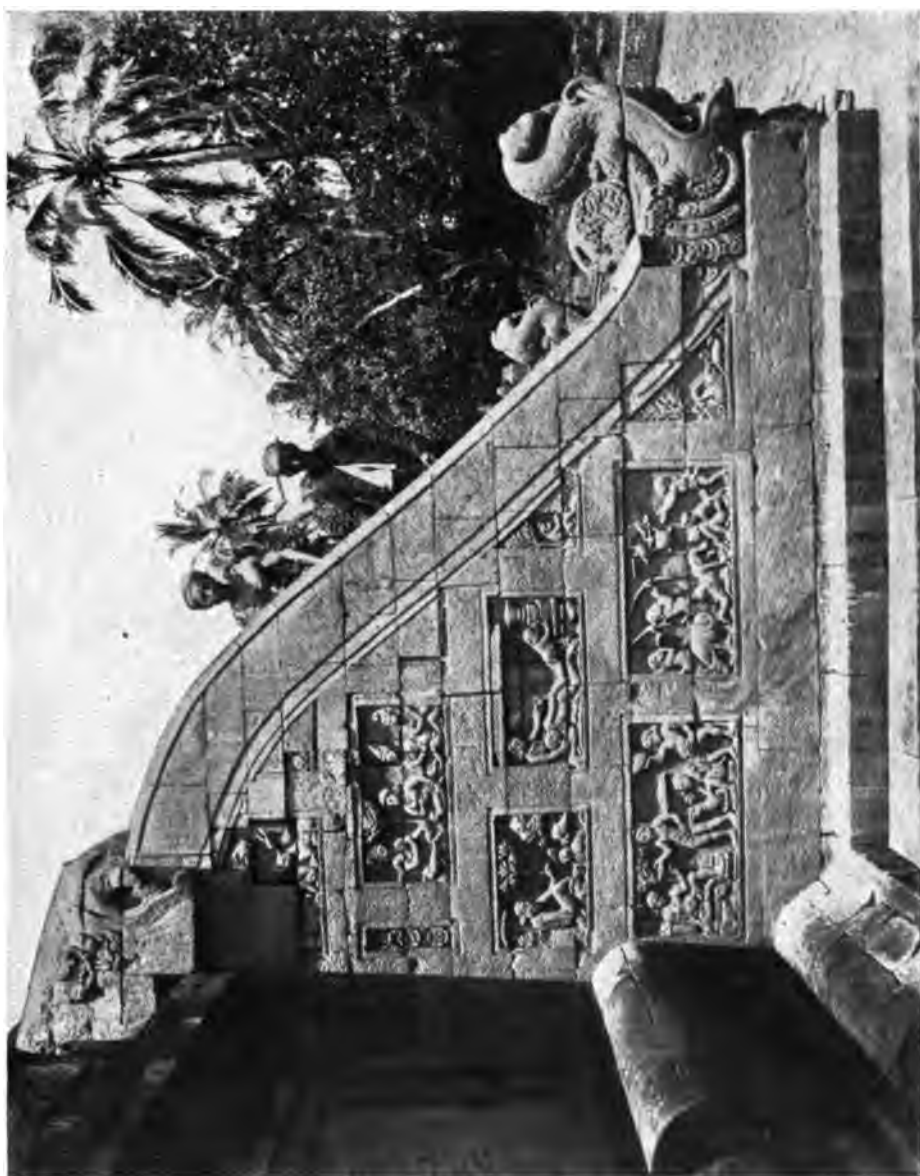
R. E. MUSEUM LEIDEN:
KOPF EINER GOTTHEIT, RELIEFFRAGMENT



R. E. MUSEUM LEIDEN: KOPFFRAGMENT



TJANDI MENDOET: SUDWESTANSICHT



TJANDI MENDOET: TREPPENFLÜGEL



TJANDI MENDOET, SOCKEL: RELIEFPANEEL



TJANDI MENDOET, SOCKEL: RELIEFPANEEL



TJANDI MENDOET, ZELLA: BODHISATTVA, NEBENFIGUR ZU ABB. 41



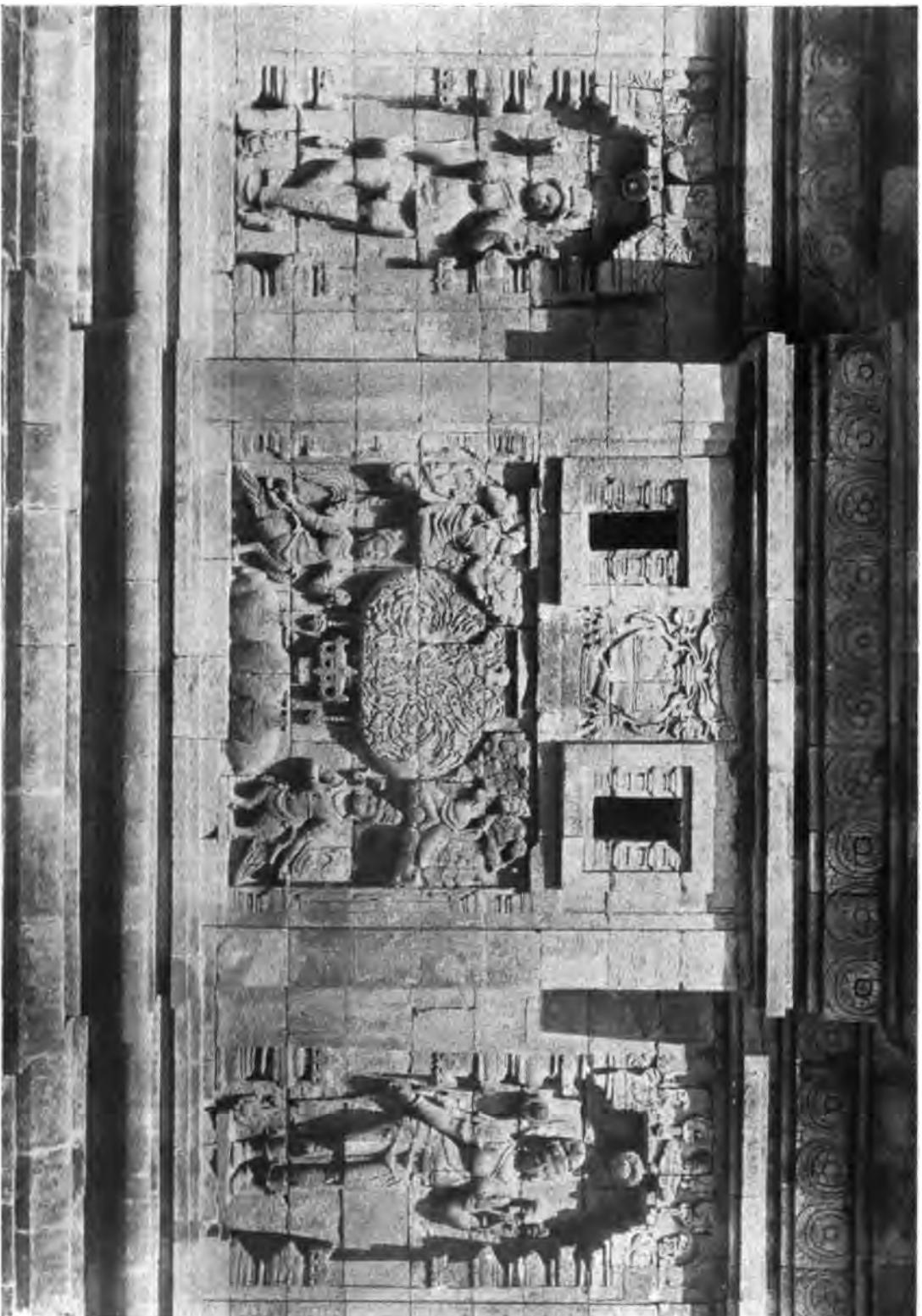
TJANDI MENDOET, ZELLA: BUDDHA AMITÂBHA



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇÂKYAMUNI, BRONZE



TJANDI PAWON: ANSICHT VON WESTEN



TJANDI PAWON: ROCKSEITE DES TEMPELKERNES



TJANDI PAWON, SÜDWESTGIEBEL: BODHISATTVA



TJANDI KALASAN: HAUPTSEITE, OSTEN



TJANDI KALASAN: ECKANSICHT



TJANDI MENDOET, ZELLA: BODHISATTVA, NEBENFIGUR ZU ABB. 41



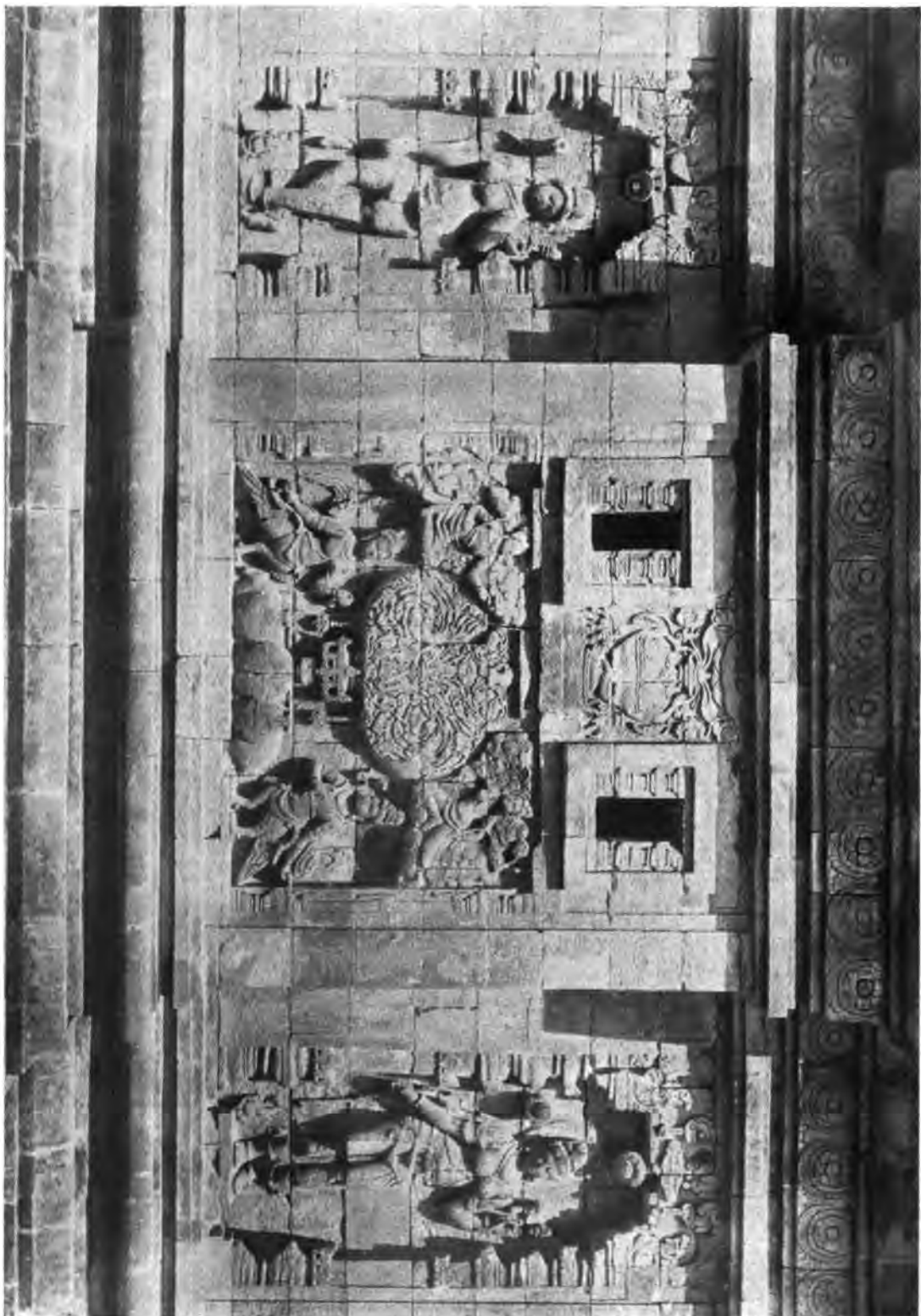
TJANDI MENDOET, ZELLA: BUDDHA AMITÂBHA



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇÂKYAMUNI, BRONZE



TJANDI PAWON: ANSICHT VON WESTEN



TJANDI PAWON: ROCKSEITE DES TEMPELKERNES



TJANDI PAWON, SÜDWESTGIEBEL: BODHISATTVA



TJANDI KALASAN: HAUPTSEITE, OSTEN



TJANDI KALASAN: ECKANSICHT



TJANDI KALASAN: NISCHE



TJANDI KALASAN, DACHBEKRÖNUNG: BUDDHAGESTALT!



VIHÂRA SARI: SEITENANSICHT



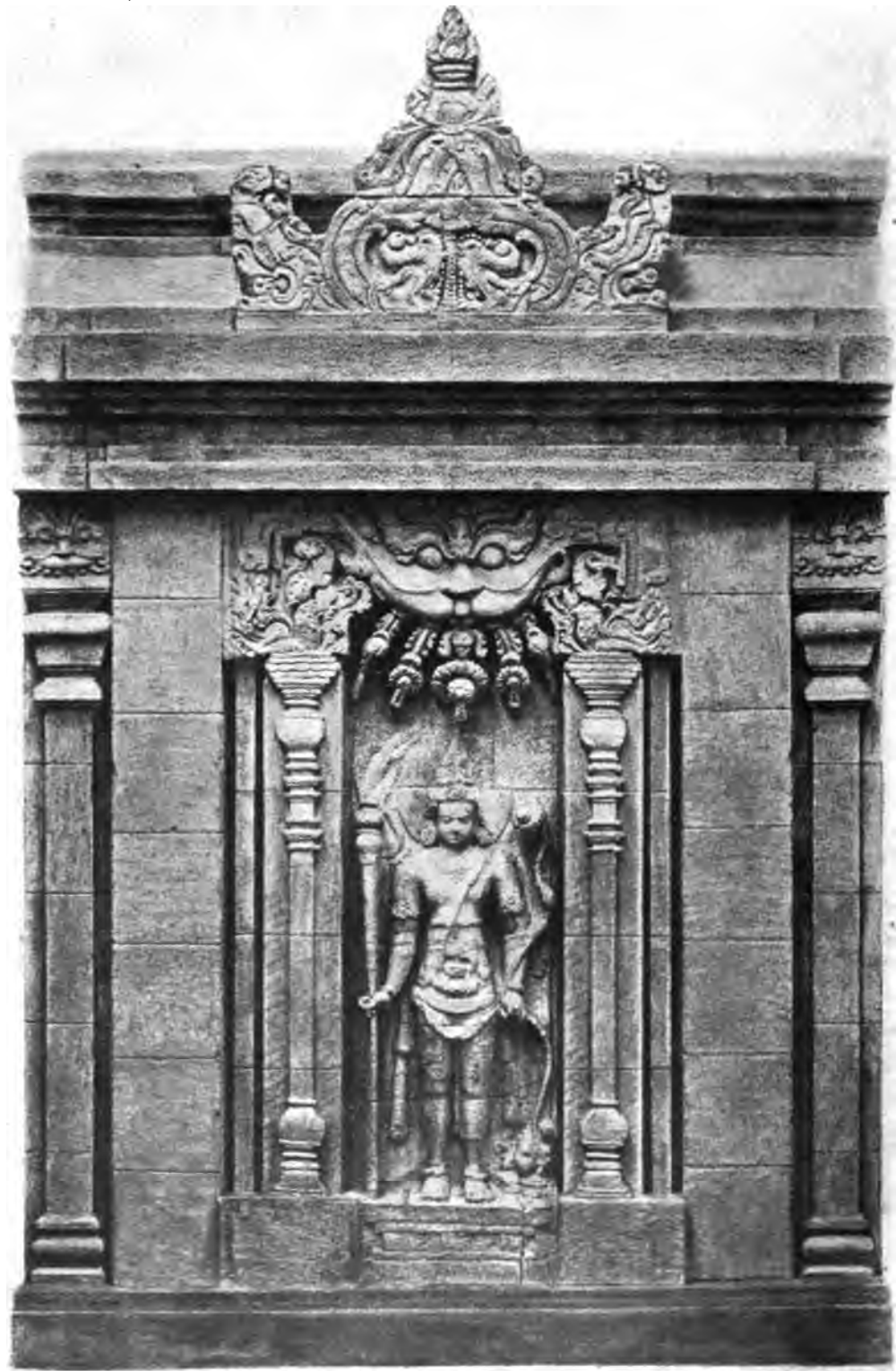
VIHÂRA SARI: BODHISATTVA



TJANDI SEWOE: ECKANSICHT



TJANDI SEWOE, VESTIBÜL: SEITENNISCHEN



TJANDI SEWOE: SEITENFASADE VON EINEM DER NEBENTEMPEL



TJANDI SRIKANDI, DIENG: VISHNU, RELIEFPANEEL AN DER NORDSEITE



TJANDI POENTADEWA, DIENG: ECKANSICHT



TJANDI BIMA, DIENG: GESAMTANSICHT



TJANDI BIMA: KOPF AUS EINER DER DACHNISCHEN



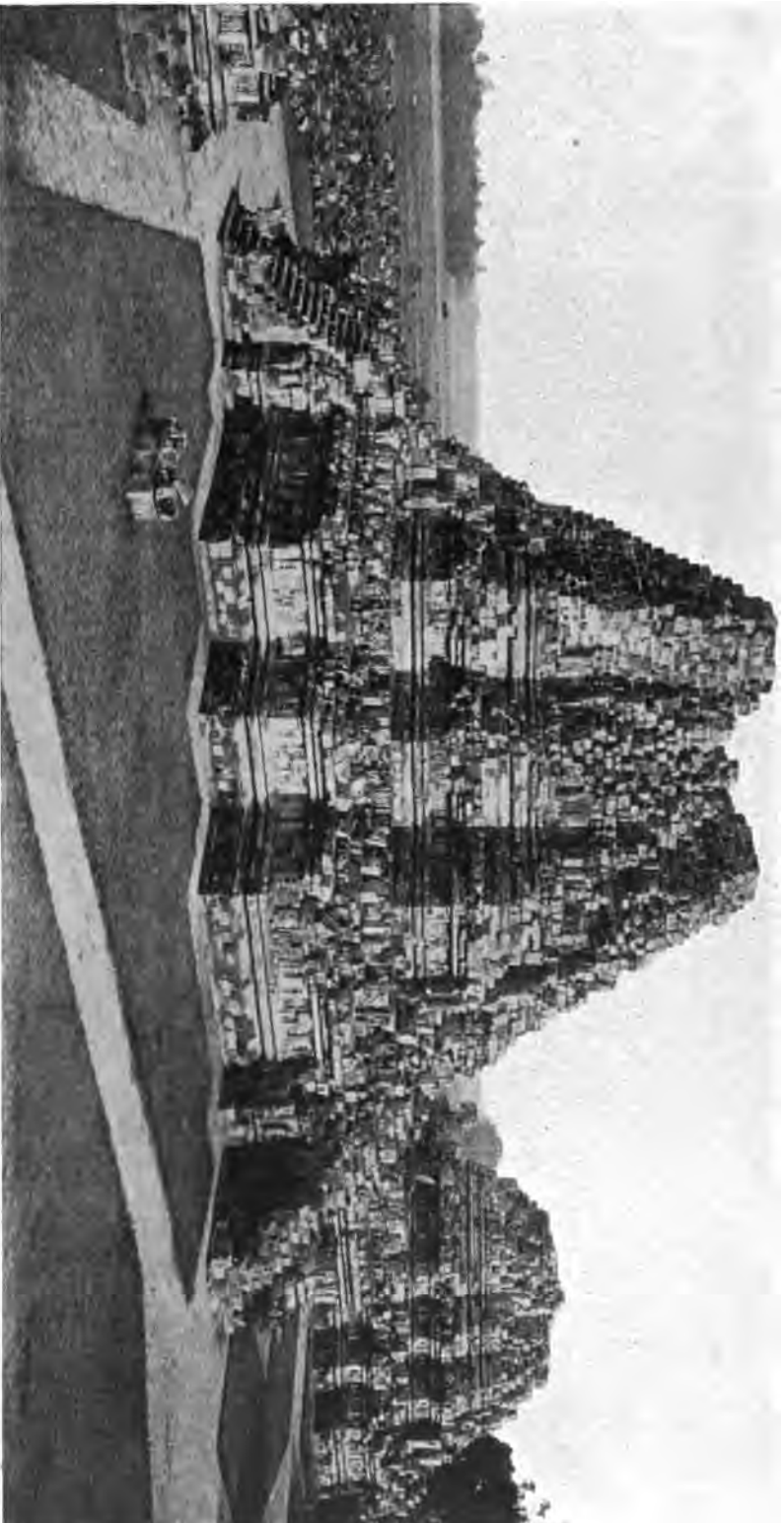
TJANDI BIMA: KOPF AUS EINER DER DACHNISCHEN



BAGELIEN, DIENG: NANDI



TJANDI ARDJOENA: MAKARA, ALS SEITLICHES TÜRPFOSTENENDE



TJANDI PRAMBANAN: SÜDOSTECK DES ÇIVATEMPELS UND VISHNUTEMPEL



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, UMGANG, AUSSENWAND:
RELIEF AUS DEM RÂMAYÂNA



TJANDI PRAMBANAN, VISHNUTEMPEL: RELIEFFRAGMENT



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: RELIEF DER VERTEN REIHE



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, VIERTE RELIEFREIHE: MITTELBILD



TJANDI PRAMBANAN, CIVATEMPEL, VIERTE RELIEFREIHE:
MITTELBILD, OBERTEIL VON ABB. 72



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇATKI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: PADMAPÂNI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇAKYAMUNI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: PADMAPÂṆI, BRONZE



TJANDI BANON: VISHNU MIT GARUDA



MUSEUM FOLKWANG, HAGEN I. W.: ÇIVA, BRONZE



TJANDI BANON: BRAHMÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇIVA ALS GURU, RELIEFFRAGMENT



DIENG: KOPFFRAGMENT



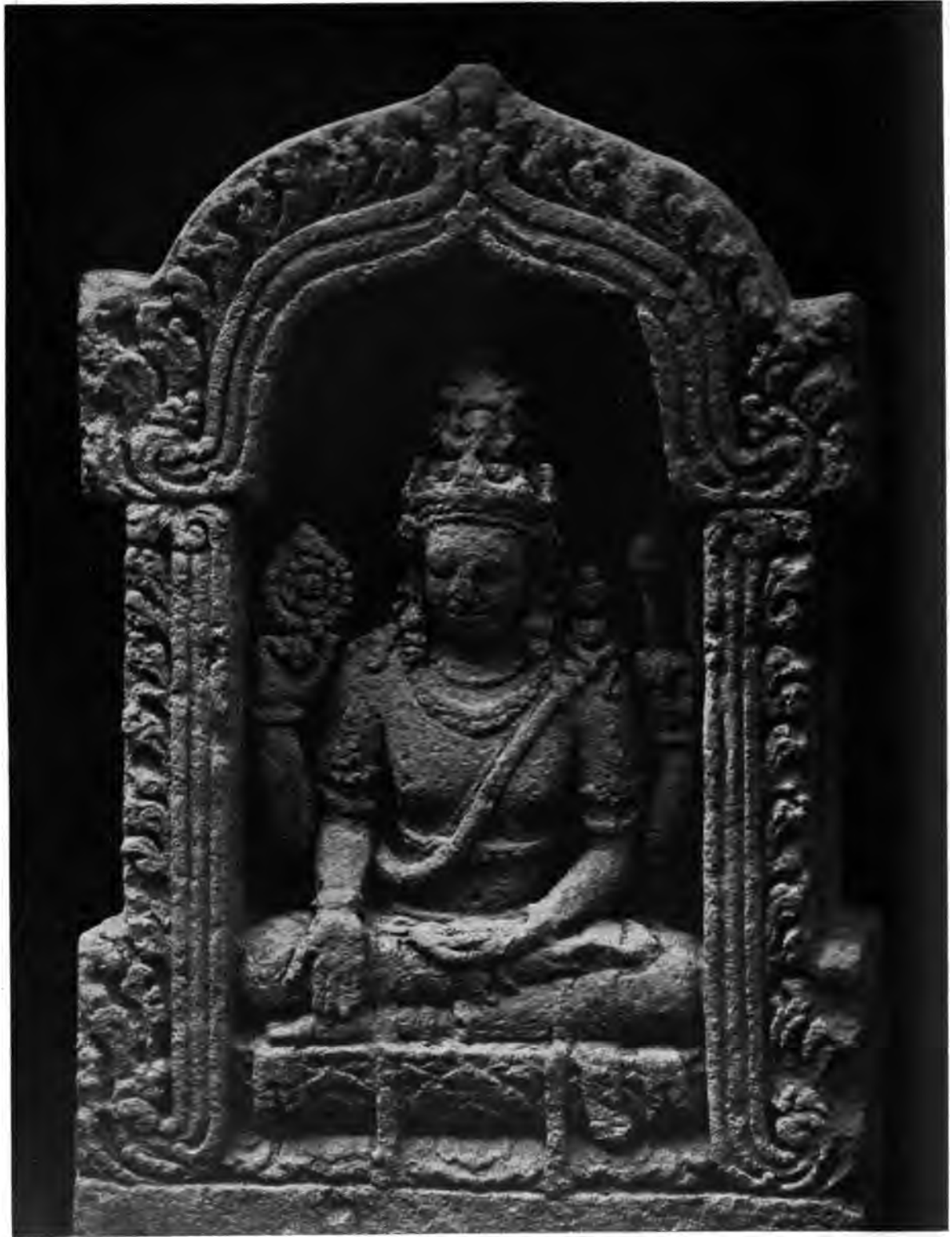
PEKALONGAM, DIENG: ÇIVAITISCHE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



BAGELEN, DIENG, WANASABA:
ÇIVAITISCHE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



DIENG, MUSEUM BATAVIA: ÇIVA



DIENG: ÇIVA IN EINER NISCHE



R. E. MUSEUM LEIDEN: AMITÂBHA, BRONZE



BAGELEN, DIENG: DURGÂ



PROVENIENZ UNBEKANNT: ÇIVA



TJANDI PARIKĚSIT, DIENG: GANEÇA



MUSEUM JOGJAKARTA, VOM PRAMBANAN: OPFERALTAR MIT NANDIKOPF



R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGÂ, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇIVA ALS KÂLA, BRONZE



MUSEUM, BATAVIA: VADSCHIRAPÂNI ALS DHARMAPALA, BRONZE



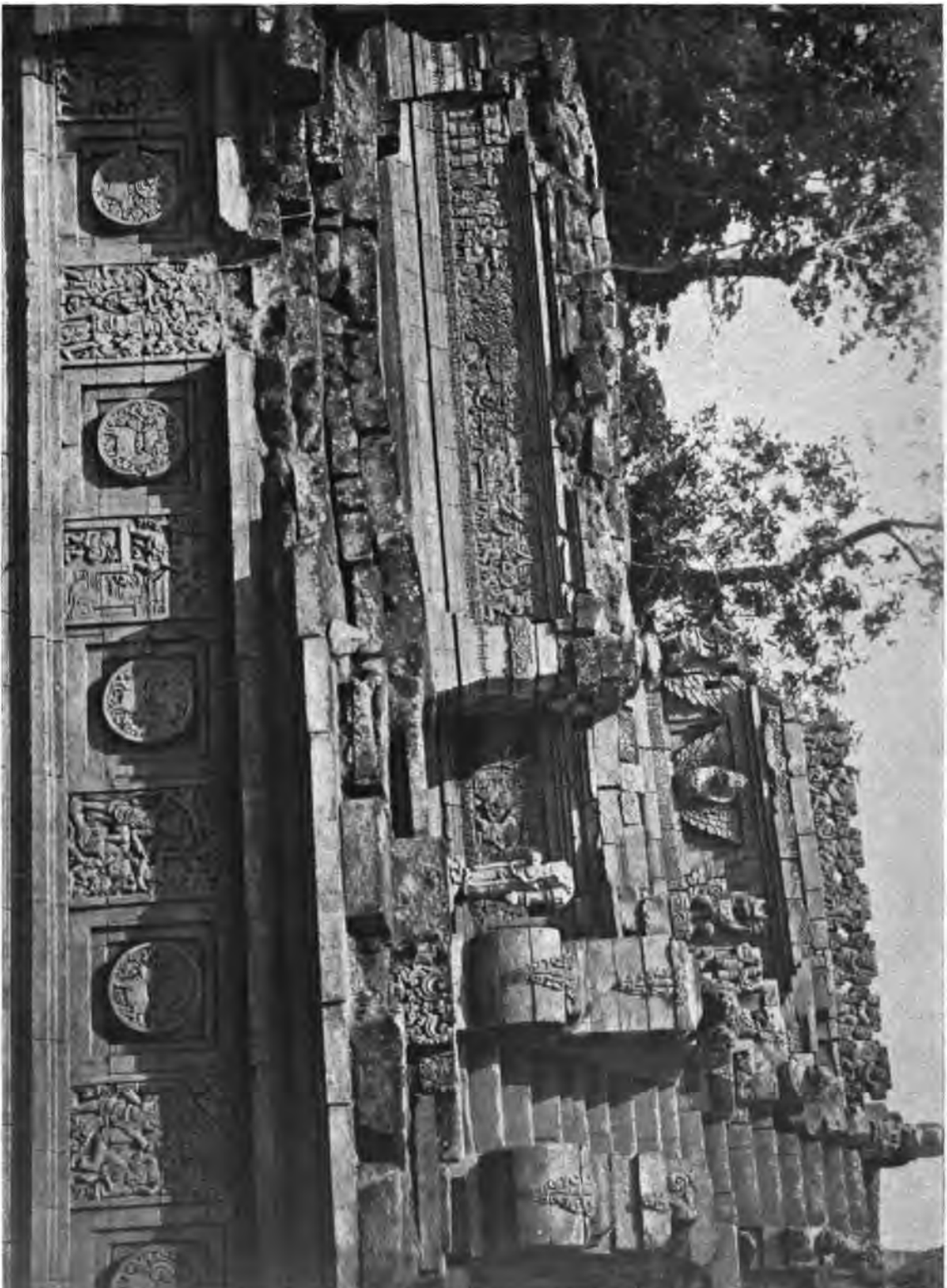
MUSEUM BATAVIA: VADSCHRAPĀṆI ALS DHARMAPALA, BRONZE,
RÜCKANSICHT ZU ABB. 104



DIENG, BANDJARNEGARA: 3 MÄNNLICHE GESTALTEN, TELE



TJANDI SINGASARI: SUDOSTANSICHT



TJANDI PANATARAN: HAUPTSEITE WEST, NORDLICHE HALFTE



TJANDI PANATARAN: SÜDWESTECKE MIT TREPPENAUFANG



TJANDI PANATARAN, SOCKEL, NORDSEITE: RELIEFBILD, SITA MIT DIENERIN



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: RELIEFFRAGMENT



MUSEUM MODJOKERTO: VISHNU AUF GARUDA



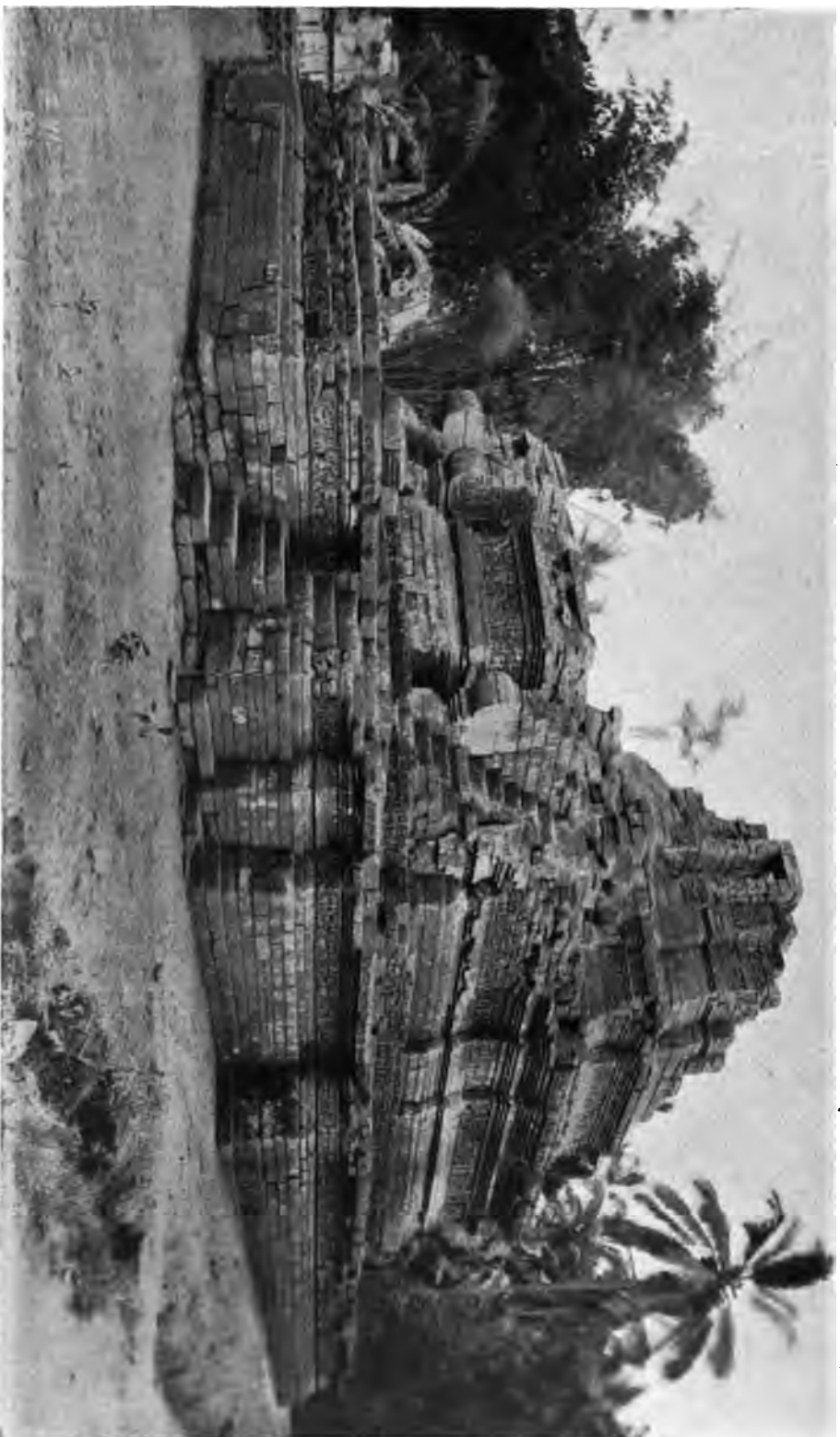
R. E. MUSEUM LEIDEN: KÂMA, BRONZE



DJIEMBE, JETZT BORO: GANEÇA



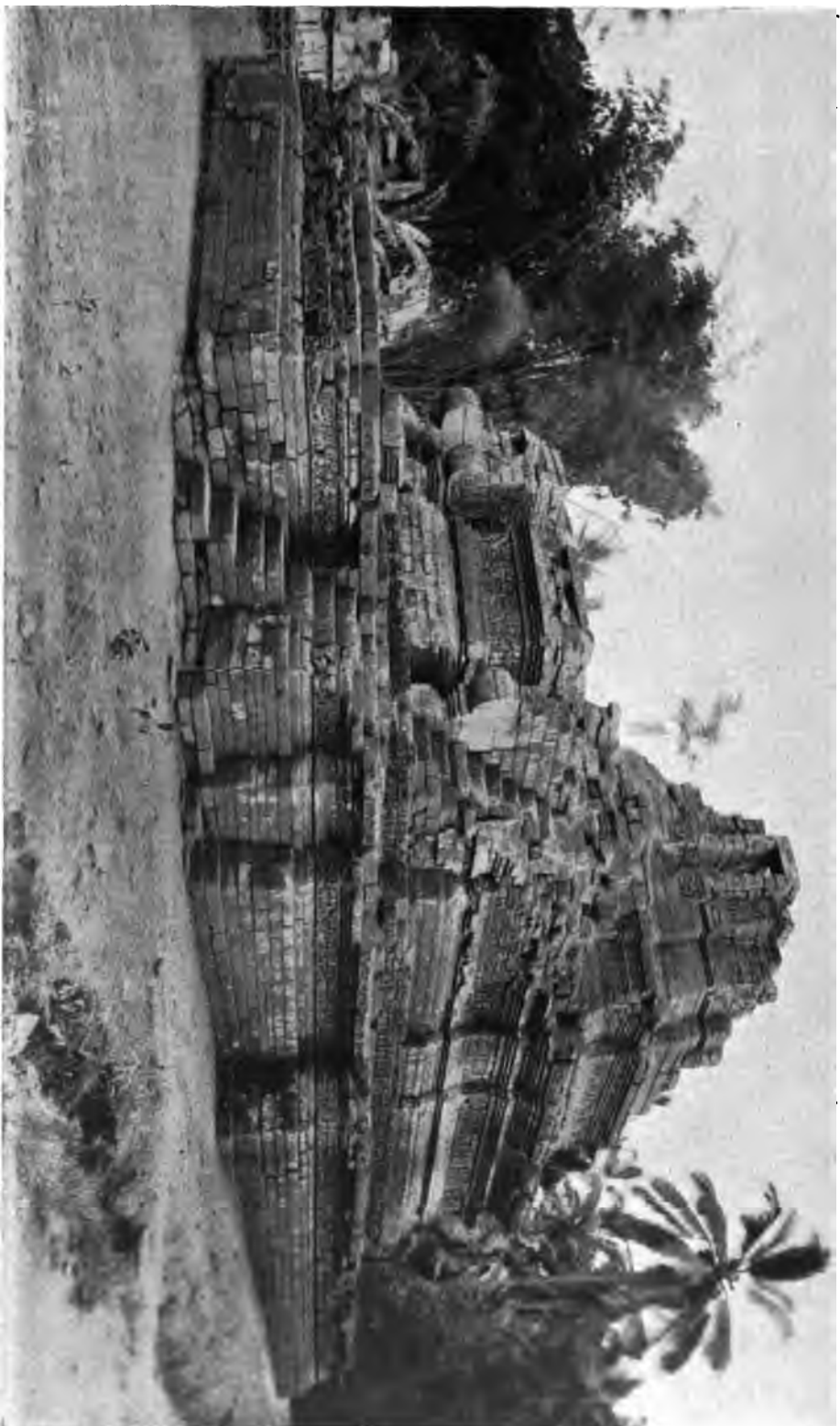
DJIEMBE, JETZT BORO: GANEṢA, RÜCKSEITE ZU ABB. 114



TJANDI DJAGO: SUDWESTANSICHT



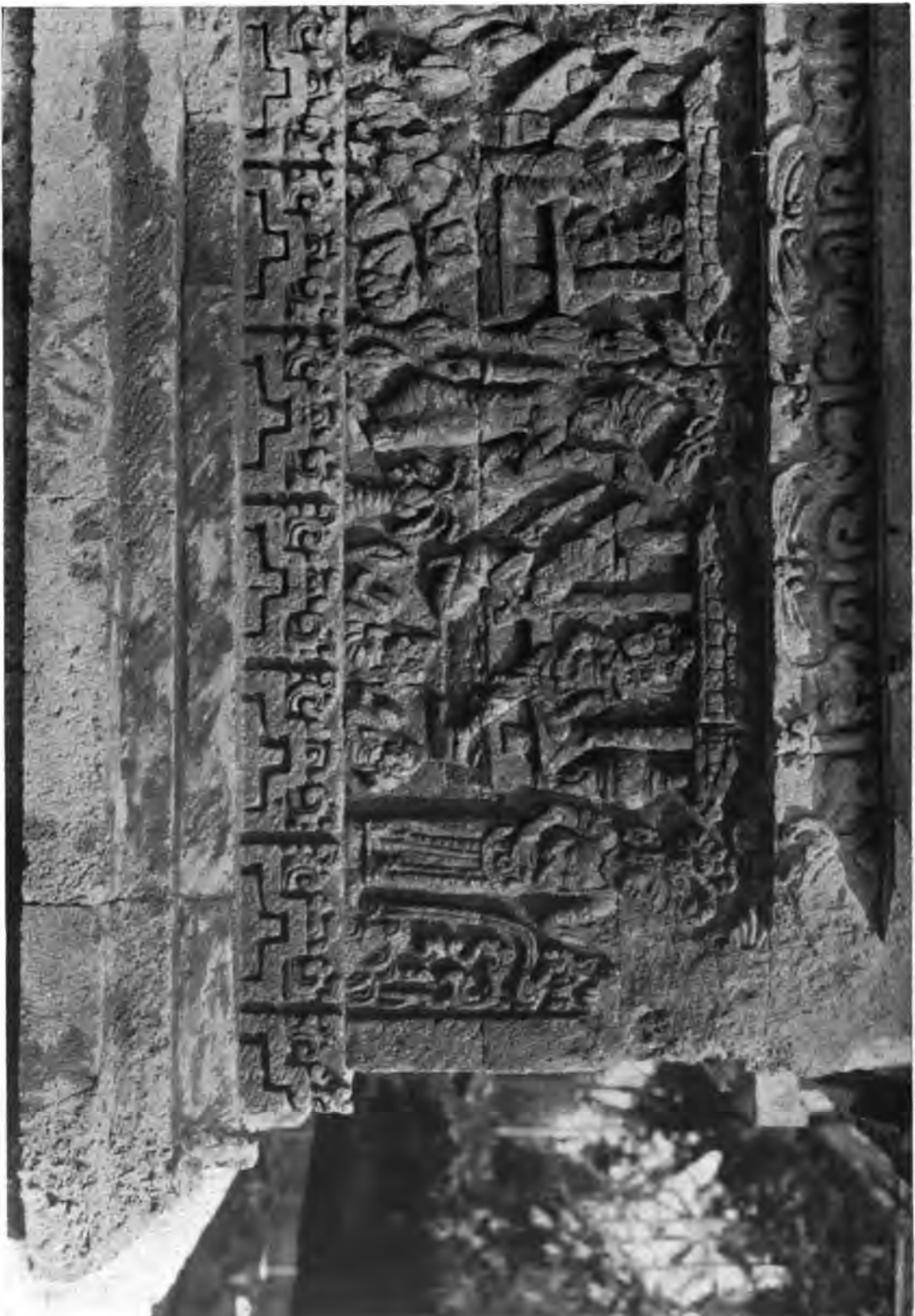
DJIEMBE, JETZT BORO: GANEṢA, RÜCKSEITE ZU ABB. 114



TJANDI DJAGO: SUDWESTANSICHT



TJANDI DJAGO: TREPPENFLÜGEL, ZWEITE TERRASSE



TJANDI DJAGO, ZWEITE TERRASSE, NORDOSTECK: RELIEFTEIL



TJANDI DJAGO, ZWEITE TERRASSE, SÜDSEITE: RELIEFTEIL



TJANDI DJAGO, TEMPELKERN, WESTSEITE, SÜD: RELIEFPANEEL



TJANDI DJAGO, TEMPELKERN, WESTSEITE, SÜD: RELIEFPANEEL
123



TJANDI DJAGO: SUDHANA KUMÂRA



TJANDI DJAGO: BHRKUṬI



TJANDI DJAGO: OBERTEIL ZU ABB. 124



TJANDI SINGASARI: KOPFFRAGMENT EINES ÇIVA ALS GURU



TJANDI SINGASARI, UNTERES STOCKWERK: BANASPATIKOPF, UNVOLLLENDET



TJANDI SINGASARI, OBERES STOCKWERK: BANASPATIKOPF



TJANDI SINGASARI, JETZT R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGĀ



TJANDI SINGASARI: DURGĀ, SEITENANSICHT ZU ABB. 130



SINGASARI, LEIDEN: DURGÂ, OBERTEIL
AUFNAHME WITH



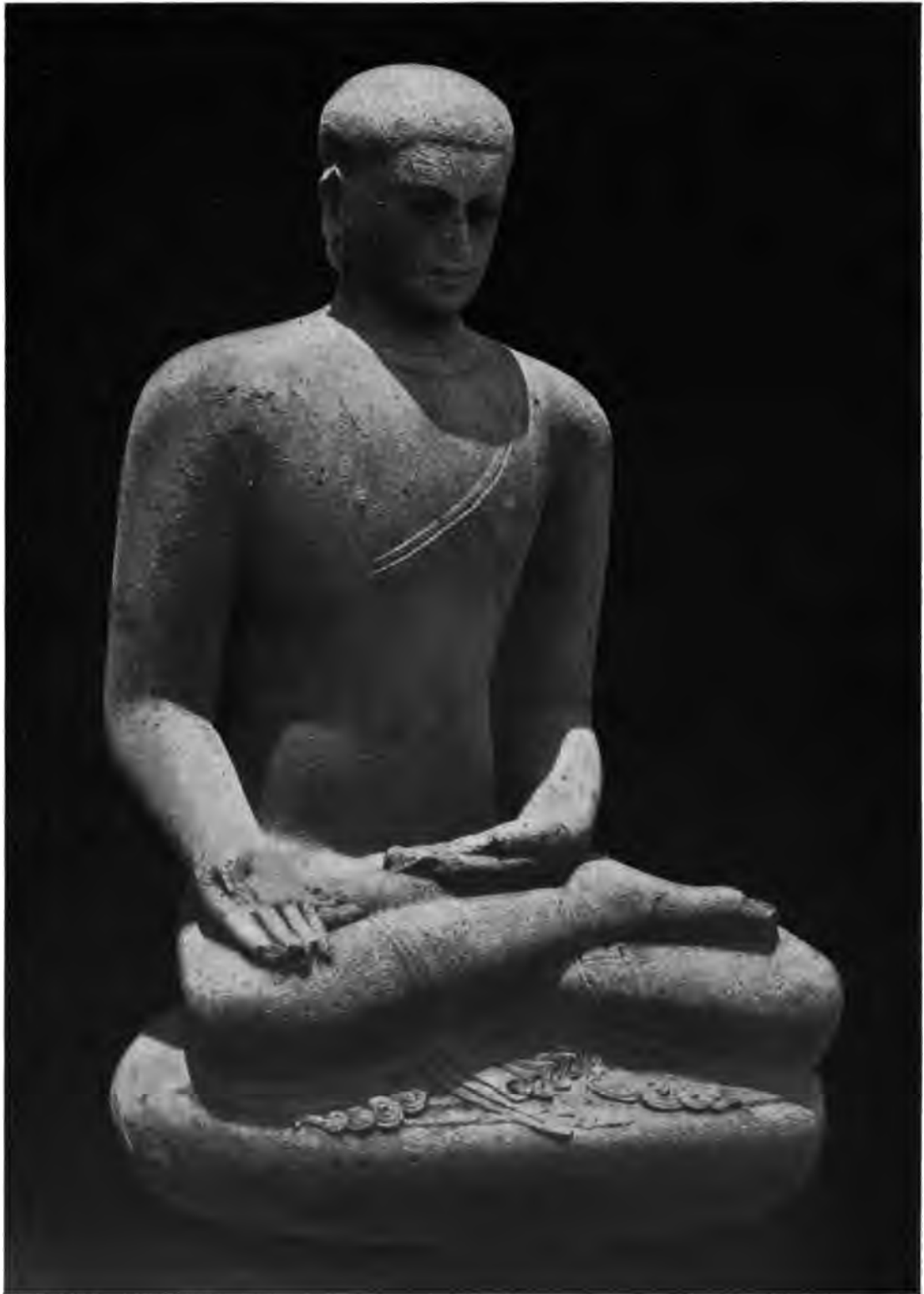
R. E. MUSEUM LEIDEN: BRAHMANE ZU FÜSSEN EINES ÇIVA ALS GURU



R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN: BHRKUTĪ



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: SITZENDE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



R. E. MUSEUM LEIDEN: TARÂ, BRONZE



TJANDI SINGASARI, JETZT MUSEUM LEIDEN: PRAJÑÂPÂRAMITÂ



TJANDI SINGASARI: PRAJÑÂPÂRAMITÂ: SEITENANSICHT ZU ABB. 138



PASIR SINALA, WESTJAVA: SITZENDE FIGUR
MIT LOTUS IN DER HAND



PASIR SINALA, WESTJAVA: KNEEENDE MANNLICHE FIGUR



TJANDI RIMBI, JETZT MUSEUM BATAVIA: HARI HARA



TJANDI PANATARAN: RÂKṢASA, RÜCKSEITE



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA:
SITZENDE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: TRIMÛRTI



BADJANG RATOE: TOR



TJANDI PAPOH: ARCHITEKTURDETAIL



R. E. MUSEUM LEIDEN: ARDDHANÂRÎ



KEDIRI: STEHENDE MANNLICHE FIGUR



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: STEHENDE VIERARMIGE FIGUR



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: SITZENDE VIERARMIGE FIGUR



MUSEUM BATAVIA: KOPFFRAGMENT



RAWAPOELOE, JETZT MUSEUM BATAVIA: KOPFFRAGMENT EINES BUDDHA



R. E. MUSEUM LEIDEN: FIGUR VERMUTLICH VON BALI



R. E. MUSEUM LEIDEN: OBERTEIL ZU ABB. 156



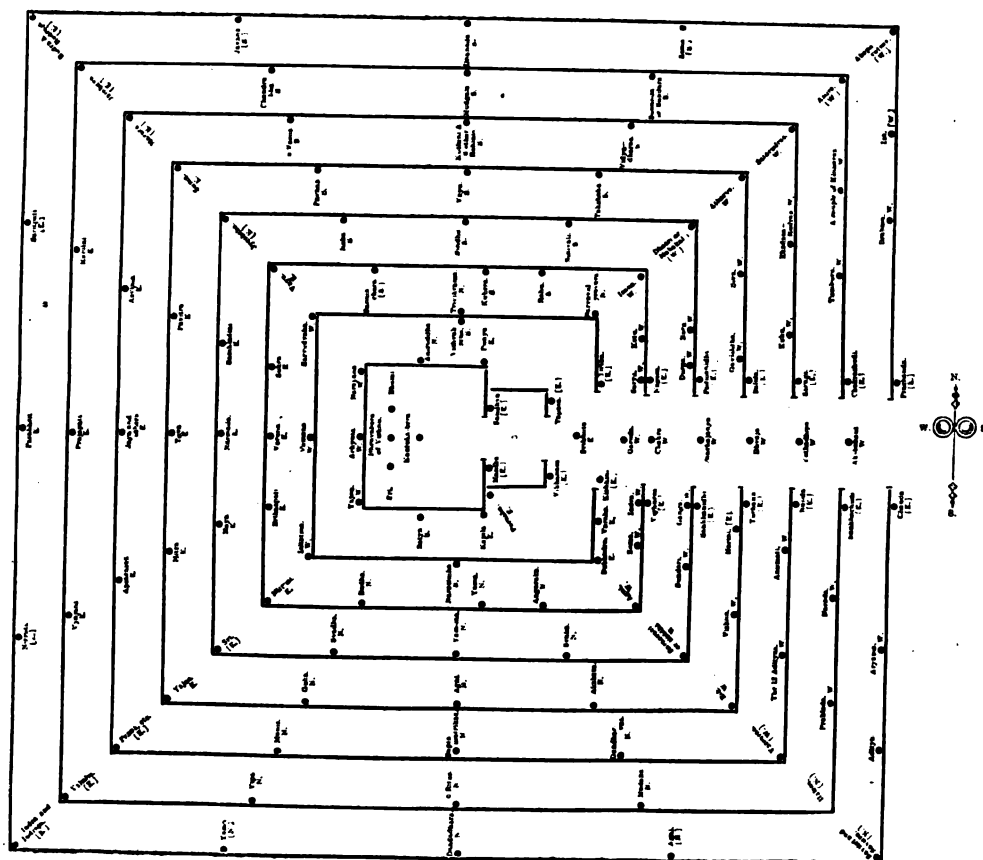
R. E. MUSEUM LEIDEN: KÂRTIKEYA, BRONZE



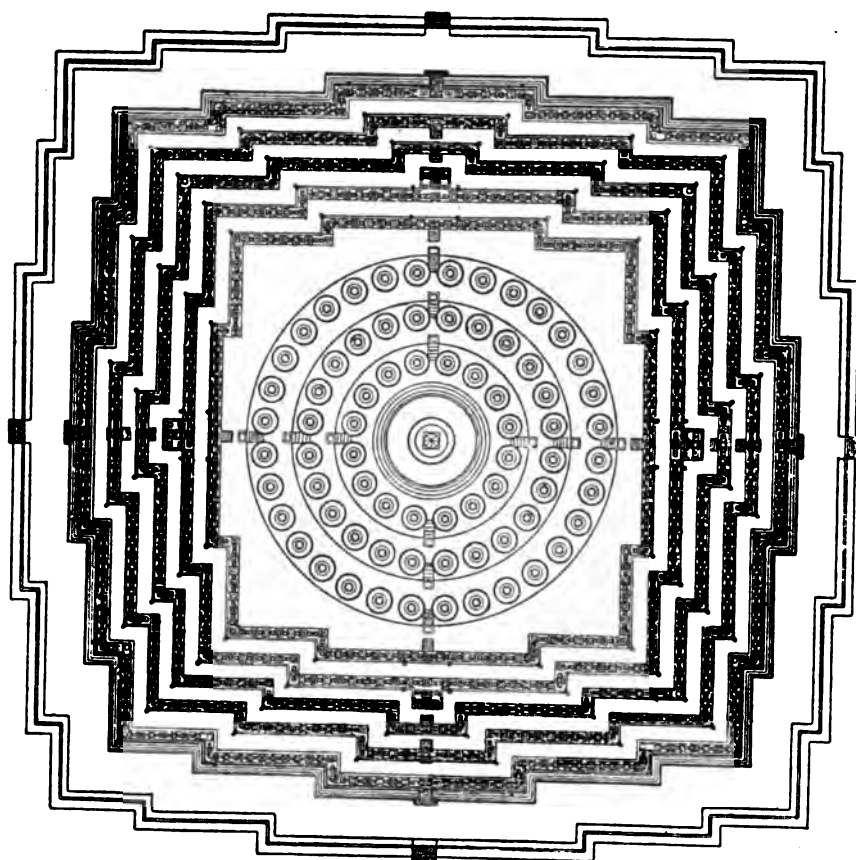
R. E. MUSEUM LEIDEN:
STEHENDE FIGUR VOR EINEM SÉBOJABAUM, BRONZE



BALI, JETZT SAMMLUNG KRAUSE: 2 LIEGENDE FERKEL, SANDSTEIN



PLAN 1: EIN VISHNU-TEMPEL MIT 7 ĀVARANAS
UND DER VERTEILUNG DER PARIVĀRADĒVATĀS



PLAN 2: GRUNDRISS DES BORO BUDUR

